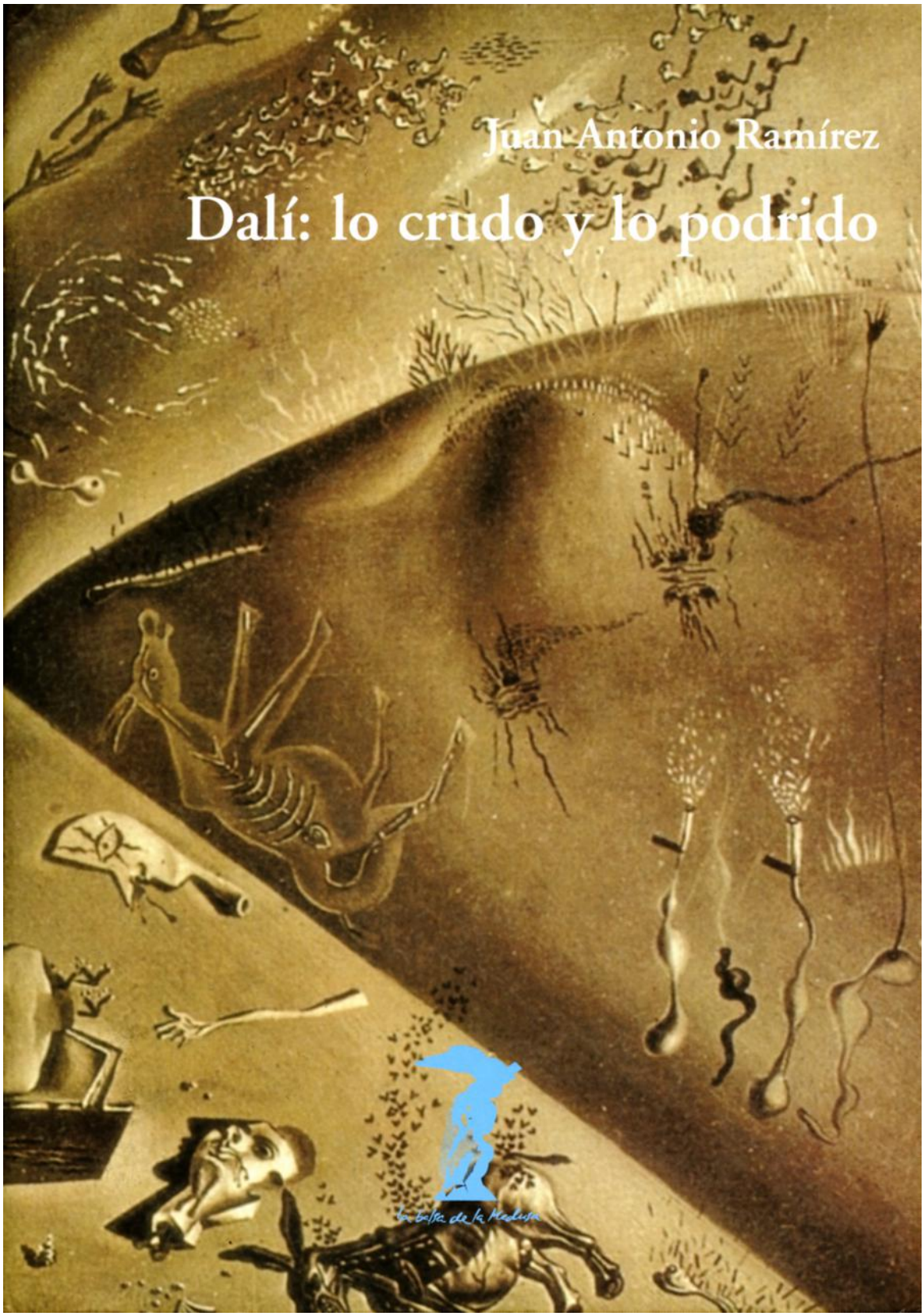
Juan Antonio Ramírez

Dalí: lo crudo y lo podrido


Juan Antonio Ramírez
Dalí: lo crudo y lo podrido
La balsa de la Medusa

Dalí:
lo crudo y lo podrido

www.machadolibros.com

Del mismo autor
en La balsa de la Medusa:

49. Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante

Juan Antonio Ramírez

Dalí:
lo crudo y lo podrido

La balsa de la Medusa, 124

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

© Juan Antonio Ramírez
© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí. VEGAP, Madrid
© de la presente edición, Machado Grupo de Distribución, S.L.
C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
editorial@machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-192-1

para
Aurora León Alonso (1948-1999),
in memorian

Índice

Prefacio: dos deudas y algunas perlas

1. Lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza

2. Arquitecturas y clasicismos

3. El método iconológico y el paranoico-crítico

Ilustraciones

Prefacio: dos deudas y algunas perlas

Como algunos de los personajes que aparecen en este libro, yo también tengo sueños inquietantes. Contaré uno de ellos que se ha repetido algunas veces durante los últimos años: estoy en mi propio estudio y descubro de pronto, removiendo papeles o mirando en algún cajón, el manuscrito de un libro que he escrito, al parecer, en algún momento indeterminado del pasado, y lo miro con la sorpresa que producen las cosas que habíamos olvidado completamente. No soy capaz de saber de qué trata ese montón de papeles y tampoco puedo saber si el texto me parecerá bueno cuando empiece a releerlo.

¿Estoy ante un ejercicio literario de la adolescencia o es algo más vinculado a mis preocupaciones profesionales actuales? Sí está claro que ese hallazgo me produce un cierto malestar onírico, como cuando uno toma conciencia de una falta propia o de un deber incumplido. ¿Cómo he podido olvidar este libro –me digo a mí mismo–, o cómo he sido capaz de dejarlo ahí completamente abandonado? Pero tampoco siento el peso angustioso de las pesadillas y el sueño se suele disipar pronto, o se funde con otros episodios sin mayores complicaciones.

Pero el otro día, estando yo completamente despierto (o al menos eso creo), me pareció que había descubierto de qué libro se trataba: era éste. Estaba ya prácticamente escrito desde hacía algún tiempo, y lo tenía delante de mis narices, como suele decirse, pero se me había hecho invisible, camuflado por otros requerimientos aparentemente más nítidos o perentorios. Así que ha bastado un leve cambio de óptica, un ligero clic de mi conciencia para que se haya presentado ante mí con meridiana claridad. Omitiré unos cuantos detalles autobiográficos, irrelevantes para el lector. Tampoco hace falta que recurramos al diván sicoanalítico para averiguar exactamente por qué se ha producido al fin el descubrimiento de este «libro latente». Lo he visto, simplemente, y al constatarlo así me parece que estamos entrando en la materia. Se habla mucho aquí, desde luego, de imágenes múltiples, y de cómo la voluntad paranoica encuentra finalmente lo anhelado y lo temido. ¿O sólo desea el buen paranoico lo que ya está en la realidad pero todavía no ha sido descubierto? No seguiré ahora por ahí pues tengo muy claro que yo no soy (ni deseo parecerlo en modo alguno) el objeto de mi estudio. Intento sólo justificarme y para ello diré que este librillo pretende hacer frente a un par de deudas que me interesaba saldar, aunque sea con algún retraso.

Una de ellas la adquirí cuando dije en la introducción de mi libro Duchamp. El amor y la muerte, incluso (Ediciones Siruela, Madrid, 1993) que mi intención inicial había sido escribir un ensayo paralelo al que ya tenía hecho sobre Dalí y publicar ambos textos conjuntamente en una obra única; como aquel propósito se desnaturalizó e hice un libro monográfico sobre el inventor de los ready-mades, quedaba pendiente, por razones de simetría, una contrapartida para el artista catalán. Eso es este libro. Es curioso que lo haya ido escribiendo sin darme cuenta de que estaba persiguiendo un designio global preciso, al margen de las apariencias externas, y me gusta ver en ello otra confirmación de la existencia del azar objetivo: no deja de maravillarme la congruencia entre esta manera de elaborar una publicación con el asunto tratado en ella. ¿No fue acaso Dalí el gran maestro del camuflaje y el creador del método paranoico-crítico? Al que pintó el «hombre invisible» parecía

lógico dedicarle una especie de «libro invisible» que sólo se habría podido hacer realidad en el mundo fenoménico de las cosas tangibles gracias a la confluencia de varias voluntades caprichosas (¿paranoicas?): además del autor está el editor, Valeriano Bozal (de cuya amistad me vanaglorio, y a quien agradezco esta renovada prueba de confianza en mi trabajo), pero no desdeño considerarte también como cómplice inevitable, querida lectora o lector. Así que, para quienes esperaban (o se lo temían) un libro mío sobre Dalí, aquí lo tienen, en un cocinado provisional. Ya veremos si el tiempo, las ganas y las energías permiten una revisión profunda del asunto más tarde, en un futuro hipotético, pues no están los tiempos como para imaginar porvenires muy lejanos y esplendorosos.

La otra deuda me lleva al origen mismo de mi intenso compromiso académico con Dalí, que tiene mucho que ver con los designios (tan lúcidos como arbitrarios e inquebrantables) de nuestra querida amiga, la que fuera catedrática de la Universidad de Huelva, Aurora León (1948-1999). Estoy retrocediendo al curso académico 1988-89 que yo lo pasé investigando en París, con un «permiso por estudios». El 23 de enero de 1989 falleció Salvador Dalí, tras una larga y rocambolesca agonía, y Aurora León, que ejercía entonces como subdirectora de la Universidad Hispanoamericana Santa María de La Rábida, se empeñó en que yo dirigiera un curso dedicado al artista catalán. Me resistí lo que pude, pero fue inútil oponerse a su amable insistencia, y el curso se hizo en el verano de aquel año, y no quedó mal, creo, gracias a la ayuda inestimable del secretario del mismo, que fue el eficacísimo profesor de la Universidad de Sevilla (y estupendo surrealista práctico) Fernando Martín, y gracias también a la contribución como conferenciantes de Rafael Santos Torroella, Fernando Arrabal, Fernando Castro, Eduardo Subirats, Eugenio Fernández Granell y Carlos Castilla del Pino. Recuerdo que aprendimos mucho y que nos lo pasamos muy bien. Pero dejando aparte el anecdotario, debo decir que el encargo me obligó a estudiar a Dalí con cierta profundidad, durante aquel curso parisino, y así es como pude escribir el primero de los textos de este libro, guardando algún combustible también para los otros, elaborados con posterioridad. Está claro, pues, que la cordial pero tenaz insistencia de Aurora León es la responsable última de este trabajo, y es lógico (o inevitable) que vaya dedicado a su memoria. De nada sirve decir que ella fue una persona irrepetible: ya que el pasado no vuelve, quisiera con estas páginas avivar el rescoldo de su recuerdo.

Pero ha llovido algo desde aquel verano, y conviene hacer algunas aclaraciones. El texto que me sirve para dar título al libro, fue publicado en el número 12 de la revista La balsa de la Medusa (1989); apareció con algunas

erratas y se cayó en la composición todo un largo párrafo, pero a pesar de ello yo no estuve nunca descontento con este trabajo, y me siento ahora satisfecho al publicarlo restaurado, mejor ilustrado, corregido y actualizado, incorporando al mismo algunas precisiones y noticias procedentes de publicaciones más recientes. Los argumentos básicos permanecen sin embargo intactos, pues creo que el tiempo transcurrido ha aumentado la pertinencia, en la escena del arte contemporáneo, de los problemas que suscitábamos entonces.

Los otros capítulos son más breves, y bien podrían considerarse como ampliaciones del primer ensayo en lo relativo a dos asuntos concretos, de gran importancia para conocer a Dalí: la arquitectura y el método paranoico-crítico. De lo primero hay muchas noticias en el catálogo de la exposición Dalí. Arquitectura (Fundación Caixa de Catalunya, Barcelona, 1996; el comisario fue Juan José Lahuerta y el catálogo estuvo a cargo de Fèlix Fanés); ahí es donde apareció inicialmente el segundo de los textos de este libro, que se publica ahora también ligeramente modificado, y con las ilustraciones necesarias para seguir cabalmente los asuntos tratados.

La historia de «El método iconológico y el paranoico-crítico» es algo más azarosa: fue presentado primero como una comunicación en el VIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte (Cáceres, 3-6 de octubre de 1990). Algunos de los asistentes creyeron entonces que yo me burlaba suavemente de la interpretación del método iconológico que venía haciendo el profesor Santiago Sebastián (1931-1995), pero éste, más sagaz de lo que sus críticos suponían, entendió bien el problema de largo alcance que yo intentaba suscitar y se apresuró a publicar mi texto (con bastantes erratas, bien es verdad) en Ars Longa (núm. 2, 1991), la revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, que él dirigía entonces. Recogí luego lo sustancial de aquel escrito, integrándolo en un contexto más amplio, en el capítulo «Iconografía e iconología» de la Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, dirigida por Valeriano Bozal (Visor-La balsa de la Medusa, Madrid, 1996). Pero me parece que estaba obligado a reintegrar sus argumentos a un universo exclusivamente surrealista e histórico-artístico como pretende ser el de este libro. Me interesa insistir en la idea de que Dalí no sólo fue uno de los artistas clave del siglo XX y un notable escritor, sino también un importante pensador. El método paranoico-crítico es un buen «hilo de Ariadna» para adentrarnos en el laberinto de las complejas conexiones que ligan su actividad artística e intelectual con otras grandes corrientes y figuras del mundo contemporáneo. No creo, en definitiva, que debamos dejar en el ámbito de las meras extravagancias la propuesta daliniana de hacer una historia del arte regida por la paranoica-crítica, y es un hecho que ese método (sin mencionarlo

expresamente), corregido por el rigor académico, viene produciendo algunos interesantes resultados intelectuales. En cualquier caso, el problema planteado por Dalí sigue abierto. He ampliado un poco ahora este tercer texto, pero tampoco me han obligado a revisarlo de un modo sustancial los trabajos más recientes que yo haya podido conocer.

Ya se ve, pues, que Dalí: lo crudo y lo podrido es un libro tripartito que se centra en algunos temas fundamentales para comprender a este artista, como son su visión del cuerpo y del amor, las implicaciones morales e intelectuales del método paranoico-crítico, o su concepción del clasicismo y de la arquitectura. No es ésta una monografía con vocación enciclopédica sino más bien un conjunto articulado de tres ensayos, relativamente independientes entre sí, parciales (en el sentido de que no pretender agotar el tema), y un tanto apasionados. Confío en que a pesar de todo sea también un libro objetivo, pues me he documentado todo lo que he podido para escribirlo. Sí me parece que no corro el riesgo de amar tanto a mi personaje como para no verlo con una higiénica distancia. ¿Cabe acaso una actitud diferente con respecto a Dalí, el artista más «políticamente incorrecto» (un verdadero impresentable) de todo el siglo XX? Ese tipo huele, todavía, y me temo que el hedor seguirá por mucho tiempo. Aun así es absolutamente fascinante meter el escalpelo en su mundo, aunque hurgar en él (en su «erizo podrido») nos obligue a usar guantes y mascarillas intelectuales protectoras. Yo os aseguro que se encuentran muchas perlas en medio de tanta inmundicia. Y con independencia de lo que descubramos, o de lo que lleguemos a pensar, estudiar a Dalí es como entrar en un parque de atracciones: pasaremos un buen rato, eso está garantizado.

Madrid, 15 de noviembre de 2001

1

Lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza

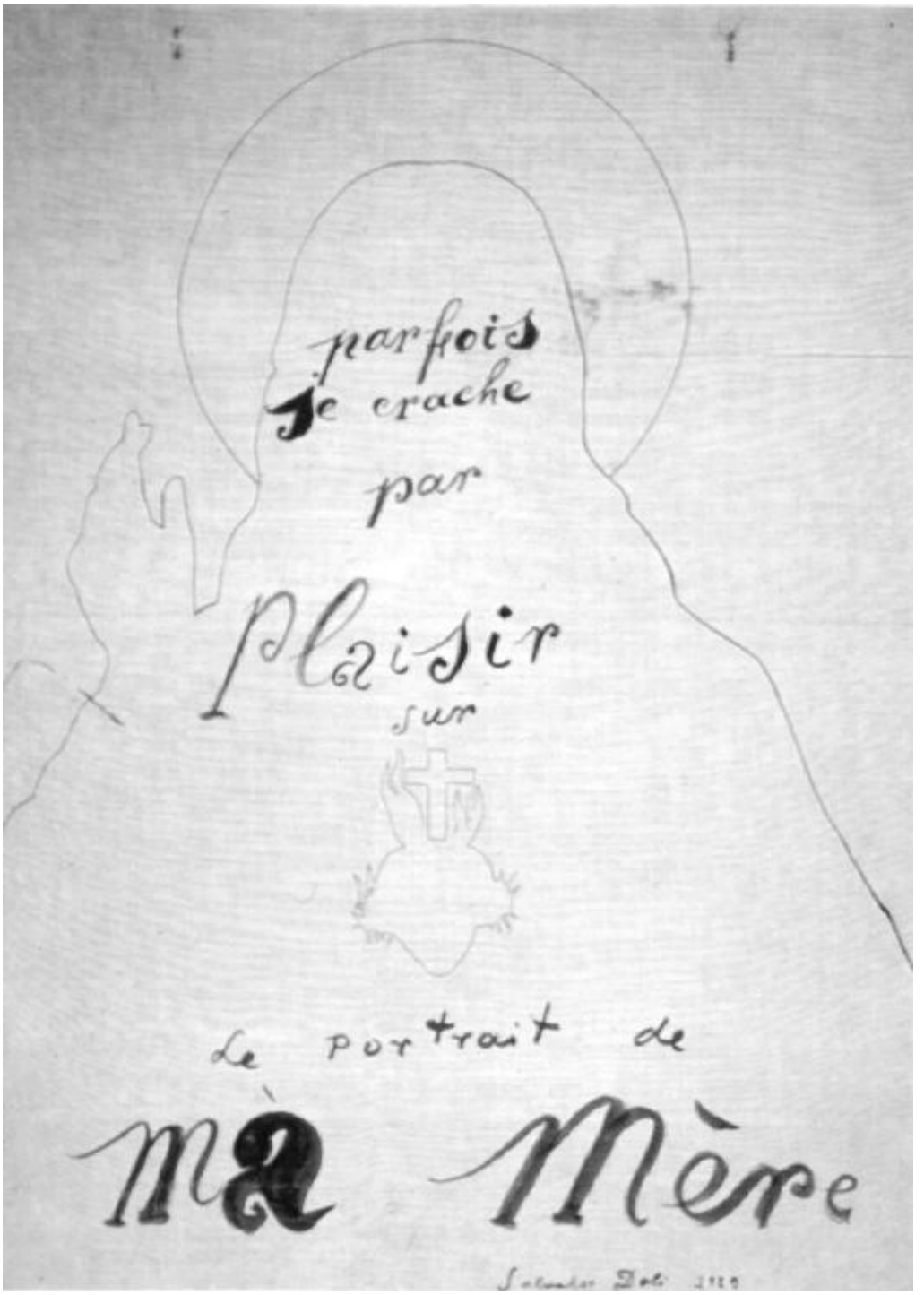
Salivazos

A la muerte de Salvador Dalí hubo un cierto revuelo, sobre todo cuando se supo que había legado al estado español (y no a Cataluña como algunos deseaban) todos sus derechos y propiedades. Nadie recordó entonces un escrito antiguo y poco conocido del artista que voy a traducir ahora para introducir al personaje. Es una breve nota que, con el título de «Intelectuales castellanos y

catalanes», apareció en el número 2 de Le Surréalisme au Service de la Révolution . Dice así:

«Yo creo absolutamente imposible que exista sobre la tierra (salvo, naturalmente, en la inmunda región valenciana) ningún otro lugar que haya producido algo tan abominable como eso que se llama vulgarmente intelectuales castellanos y catalanes; estos últimos son una enorme porquería; acostumbran llevar bigotes llenos de una verdadera y auténtica mierda y, en su mayor parte, tienen además la costumbre de limpiarse el culo con papel, sin enjabonarse el agujero como es debido, tal como se hace en diversos países, y tienen los pelos de los cojones y de las axilas llenos materialmen te de una infinidad hormigueante de pequeñísimos y enfadados “maestros Millets” y “Angel Guimerás”. A veces, estos intelectuales afectan corteses y mutuos homenajes, y de ahí la razón por la que conceden a los otros, “mutuamente”, que sus lenguas son muy bellas, y por la que danzan bailes realmente “cojonudos” como la sardana, por ejemplo, que bastaría por sí solo para cubrir de vergüenza y oprobio a una comarca entera, a menos que fuese imposible, como sucede en la región catalana, añadir todavía una vergüenza más a las que constituyen por sí mismas el paisaje, las ciudades, el clima, etc., etc., de este innoble país»[1].

¿Cómo podemos calificar este texto? El insulto es abierto, declarado, intencional; su violencia gratuita supera a la del conocido «Manifest antiartistic catalá» que Dalí firmó en Marzo de 1928 con Lluis Montanyá y Sebastiá Gasch[2]. Incluir entre las vergüenzas insufribles de Cataluña a su paisaje es, además, una notoria impostura por parte de quien dejó tantos testimonios de su entusiasmo por la configuración natural del Ampurdán. Esa negación tan exaltada de sus orígenes es un verdadero salivazo, y debe ponerse en relación con un cuadro poco conocido, pero decisivo para la vida de Dalí: Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère [1]. Esta obra figuró en la exposición de la galería Goermans de París en el otoño de 1929, y ha sido identificado como la causa que determinó la expulsión de Dalí de la casa paterna[3]. La entrada del joven artista en el surrealismo, como si abrazara una religión, se producía mediante una abominación simbólica de su vida anterior. Lo que le había sido más querido recibía un escupitajo.



1. Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère, 1929, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

La saliva y los mocos adheridos a la garganta, expelidos con violencia y lanzados sobre algo, nos permiten introducirnos bien en la problemática

daliniana de lo blando y lo duro, de lo informe y lo definido. El tema estaba en el ambiente: a fines de 1929 (casi con seguridad después de la mencionada exposición en la Galería Goermans), apareció en el «Dictionnaire» de Documents un significa - tivo artículo dedicado a «crachat» (escupitajo). M. Griaule decía allí que éste servía «para dar fuerza a un acto, para protegerse, para depositar la voluntad en un objeto, para "firmar" un contrato, para dar la vida a un ser». Algo muy adecuado, como vemos, para aludir al compromiso de Dalí con el surrealismo y al «nacimiento» de su nuevo ser tras el encuentro con Gala. Michel Leiris, en cambio, resaltaba en el mismo artículo cómo el salivazo degradaba la nobleza de la boca convirtiéndola en orificio de eyección; al escupir retrocederíamos al estadio biológico más elemental, al de esos animales con una sola abertura para las funciones de nutrición y secreción.

«El escupitajo –concluía– es, en fin, por su inconsistencia, sus contornos indefinidos, la imprecisión relativa de su color, su humedad, el símbolo mismo de lo informe, de lo inverificable, de lo no jerarquizado, piedra de choque blanda y pegajosa que hace caer, mejor que cualquier obstáculo, todos los supuestos de quien se imagina al ser humano como algo diferente a un animal calvo y sin músculos, el gargajo de un demiurgo en delirio, riendo a mandíbula batiente por haber expectorado esta larva vanidosa, cómico renacuajo que se infla en carne soplada de semidiós...»[4].

Así triunfaba Salvador Dalí en París: escupiendo. El texto de Leiris y su descripción de ese ser humano blando y calvo (¿podemos olvidar la imagen de El gran masturbador ? [14]), demuestra que la pintura del joven catalán conquistó de modo inmediato, no sólo a los surrealistas ortodoxos sino a la facción disidente y dura que capitaneaba Georges Bataille. No es preciso ahora, hablando de escupitajos, forzar la interpretación de algunas imágenes dalinia nas, pero no me resisto a relacionar con todo esto El enigma del deseo [2], una de las mejores obras de ese año, expuesta junto a la tela que tanto irritó a su padre. La cabeza blanda del gran masturbador se prolonga en una especie de excrecencia informe y amarillenta donde se halla repetida numerosas veces la inscripción «ma mere». ¿Cómo no asociar aquí el escupitajo sobre la madre con el esperma de la masturbación? Dalí habría dibujado con su eyaculación la forma semisólida indefinible de lo vedado (el deseo edípico por la madre), y escupiría con su boca sobre ese mismo objeto del deseo, compelido a ser socialmente repudiado. Es significativo que haya construido dos cuadros diferentes para referirse a otras tantas instancias de un solo mecanismo psicológico. Gala arrancó a Dalí –él mismo lo cuenta con toda claridad en La

vida secreta – de todas las fijaciones infantiles, le hizo perder su miedo al amor físico. Dada la pasión del artista por las trasposiciones, sólo una nueva musa podía permitir suplantar a la madre desencadenando un simple juego de transmutaciones entre la eyaculación y el salivazo.

2. El enigma del deseo, 1929, Munich, Staatsgalerie moderner Kunst.

Un erizo

Para hacer más comprensible todo esto, debemos examinar otras cosas. Empezamos con insultos y los hemos relacionado con escupita - jos. Me interesa constatar que Dalí, incontinente hablador de sí mismo y de sus obsesiones, menciona muy pocas veces la excrecencia salivar. Cabe suponer que era demasiado fuerte, incluso para él, aludir a lo que tan dolorosa-placenteramente se ligaba a su expulsión del seno familiar. En compensación por este silencio nos ha legado la más explícita y morbosa recreación en torno a la podredumbre que haya producido, desde el barroco español, el arte occidental. Su tratamiento de la descomposición orgánica, de la suciedad y del excremento, puede interpretarse como otra manera de oficiar el rito surrealista de épater le bourgeois, pero Dalí lo racionalizó después atribuyéndole un valor moral. «Yo soy –dijo a Bosquet– un cerdo supremo. El símbolo de la perfección es un cerdo ... El cerdo avanza jesuíticamente en medio de las basuras de nuestra época»[5]. Este artista, en realidad, estuvo impresionado desde muy niño por las imágenes angustiosas de la descomposición, y se desvelaba

durante la noche con la visión de su hermano ideal (el muerto a quien sustituyó) «en un estado de putrefacción total»[6].

A juzgar por lo que Salvador Dalí contó en la Vida secreta, su infancia estuvo muy condicionada por las estancias en la finca de los Pitxot conocida como el Molí de la Torre. Imposible reproducir aquí las múltiples incidencias, fantasías con falsos y verdaderos recuerdos, o las numerosas anécdotas con las que el artista sazona su relato. Menciona entre otras muchas cosas el hallazgo de una muleta que adquiere en seguida para él un auténtico valor de talismán. Con ella se atreve a tocar, finalmente, la masa repugnan te de un erizo putrefacto que le repele y le atrae de un modo irresistible. Este pasaje tiene un valor sintomático incuestionable, y bien puede merecer la pena que reproduzcamos algunos extractos:

«La gruesa piel de su espalda –dice del erizo– cubierta de púas, se agitaba con el incesante ir y venir de una frenética masa de gusanos que se retorcían. Junto a la cabeza esta pululación era tan intensa, que se habría dicho que un verdadero volcán interior de putrefacción iba a estallar en cualquier momento a través de esta piel desgarrada por el mortal horror de una inminente erupción de ignominia final ... Involuntariamente me acerqué aún más a la infecta bola que continuaba atrayéndome con repugnante fascinación. Tenía que darle una buena mirada»[7].

Cuando el niño Dalí coloca la bifurcación de su muleta sobre la bola agusanada experimenta una sensación que se aproxima al paroxismo:

«Agité este montón erizado de pesadillas con tan aterradora intensidad y una voluptuosidad tan morbosa, que por un momento creí que iba a desmayarme. Especialmen te cuando, bajo el hurgar explorador de mi muleta impelida por mi curiosidad, el erizo fue finalmente puesto patas arriba. Entre sus cuatro rígidas patas, vi una masa de agitados gusanos, gruesos como mi puño, que rezumaban de modo abominable tras haber roto la finísima membrana ventral, de color violeta, que hasta entonces los mantuviera en una mezcla compacta, devoradora e impaciente. Huí abandonando mi muleta. Esta vez era aquello superior a mis fuerzas»[8].

Tras esta apoteosis del horror, purifica su muleta colocándola entre las flores de tilo que estaban recolectando en la finca. Lo que sigue después es una rocambolesca fantasía erótica, perfecta mente asimilable a los objetos de funcionamiento simbólico que imaginaría a principios de los años treinta: Dalí

desea tocar con la misma bifurcación de su muleta los pechos turgentes de una campesina, la madre de Dullita. Como eso no es posible, concibe un complicado mecanismo sustitutorio que le obliga a enredar su diávolo en el rosal trepador que había junto a la ventana de una habitación, en el interior de la cual colgaban dos hermosos melones muy maduros. La exuberante mujer, encaramada en la escalera para desenredar el diávolo, dejaría ver a Dalí, a través de la ventana, las formas turgentes de su torso. «Mientras mirase los pechos –maquina el niño–, ejercería una presión acariciadora, por medio de la bifurcación de mi muleta, sobre uno de los colgantes melones y al mismo tiempo procuraría tener perfecta conciencia de su peso levantándolo ligeramente. Esta operación me pareció de pronto cien veces más turbadora y deseable que la primera versión de mi capricho, que consistía simplemente en tocar directamente los pechos»[9]. El plan sale a la perfección pero la fruta colgante, excesivamente madura, revienta bajo la suave presión de la muleta:

«En este momento puse mi cara bajo el melón, abriendo la boca y sacando la lengua, que estaba sedienta, seca por el calor y el deseo; de esta manera alcanzaba salpicaduras del jugo, que era de una dulzura prodigiosa ... Estas pocas gotas, pronto aniquiladas en mi boca, me enloquecieron de sed, mientras mi mirada pasaba vertiginosamente del melón a la ventana ... y así sucesivamente, en un verdadero frenesí creciente, que pronto culminó en una especie de delirio en que toda conciencia de mis actos y movimientos parecía borrarse»[10].

El orgasmo apoteósico culmina cuando el melón le cae encima de la cabeza. Pasado el paroxismo Dalí se siente muy cansado y contempla las sombras de los dos melones «como dos cosas muertas convertidas en bolas, como dos erizos putrefactos»[11].

He aquí, en este episodio temprano de la vida del artista, el modo paradójico como la vida se liga a la descomposición, y el objeto del deseo a su sustitución. La muleta (evidente símbolo fálico) toca la podredumbre y se eleva en el éxtasis del placer. Una vez satisfecho el deseo, regresa el fantasma de la putrefac ción. Insistiremos más adelante en este proceso y en su aparente contradicción.

Carnuzos

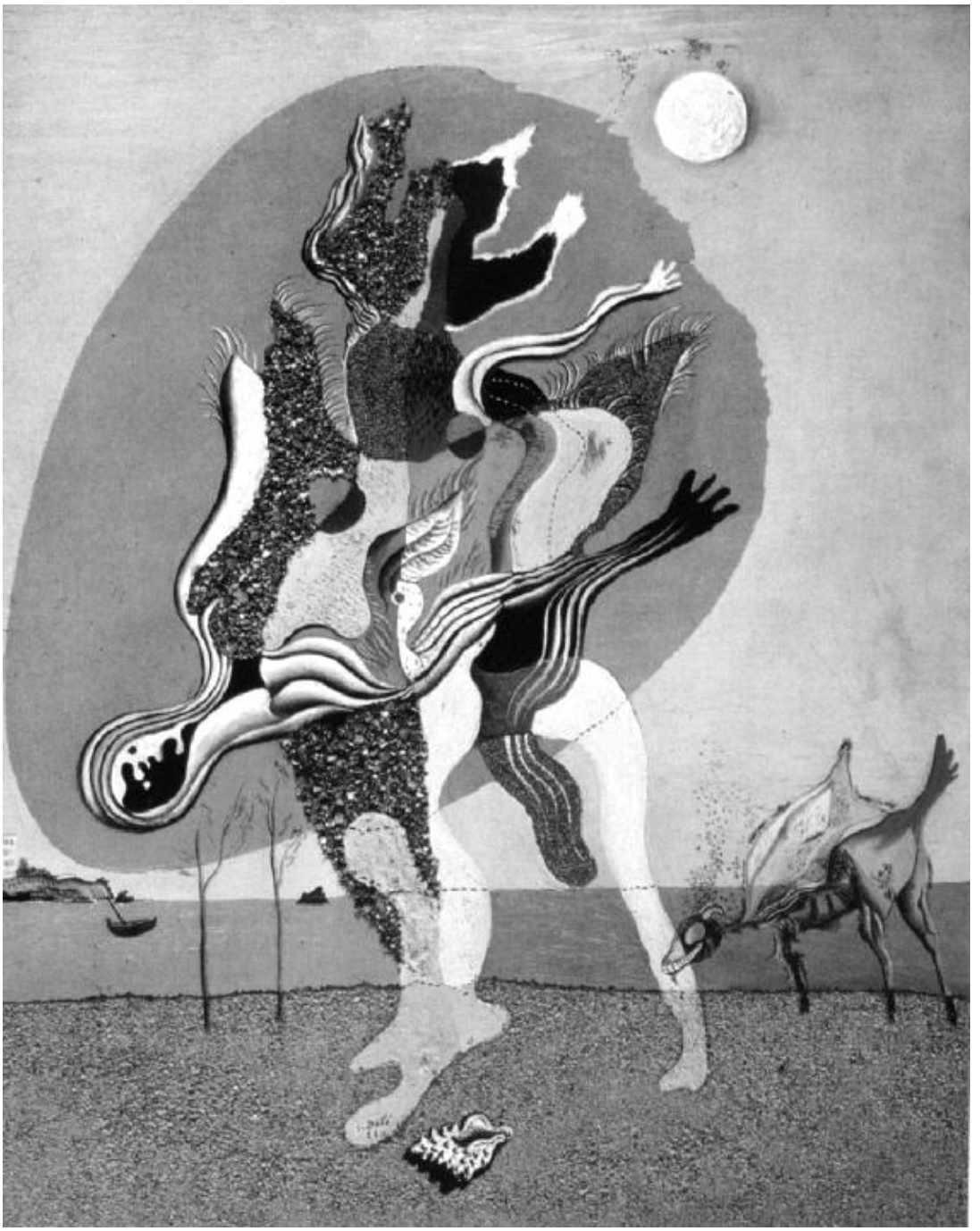
Esta fascinación por lo podrido adquiere una dimensión moral durante los años de la Residencia de Estudiantes. El joven pintor, aunque de una timidez

extrema, forma parte en seguida del grupo más radicalmente vanguardista de aquella institución, y es harto conocida su amistad con García Lorca, Buñuel, Pepín Bello, etc. A este último se ha atribuido la «invención» del burro podrido o «carnuzo», una imagen que iba a hacer fortuna en la obra posterior de Buñuel y de Dalí[12]. Hay que reconocer, en honor a la verdad, que todos los campos de la época exhibían, en algún barranco más o menos apartado, el espectáculo macabro, al alcance de todos, de uno o varios asnos en descomposición. Salvador Dalí los pintó obsesivamente entre 1926 y 1930, el periodo decisivo para la formación de su poética surrealista y para la elaboración del método paranoico-crítico. En Cenicitas [3], de 1927[13], dos cadáveres de burro flotan en un espacio indefinido, plagado de signos y fragmentos corporales enigmáticos; el cuadrúpedo de la parte superior parece estar siendo alimentado por un pájaro; un gran apéndice (¿la verga?) de apariencia carnosa se orienta hacia la masa humana de la izquierda. El asno de Aparato y mano [4] (1927) aparece flotando, vertical y semitransparente; multitud de puntos, como enjambres de moscas, proliferan en distintos lugares del cuadro. La miel es más dulce que la sangre [5], del mismo año, presentaba dos cadáveres de ese mismo animal, en distintos estadios de descomposición: en uno era muy visible el esqueleto mientras que el otro (situado en la zona inferior derecha) exhibía su descarnada dentadura y alimentaba, al parecer, a una multitud de insectos voladores. Este mismo asunto se encuentra también en dos pinturas importantes de 1928: La vaca espectral y El asno podrido [6]. Me interesa resaltar esta identifica ción o proximidad, seguramente inconsciente, entre el cadáver del asno y el del bóvido por las conexiones, que veremos en seguida, con el mito de Aristeo. El burro podrido sobre un piano reaparece en Guillermo Tell (1930) [7] debajo de un caballo blanco galopante y provisto de atributos sexuales bastante humanos. Ni que decir tiene que la podredumbre aquí evidencia su simbolismo detumescente o de castración (inacción sexual, en cualquier caso); no olvidemos que el asno vivo y su erección se han considerado siempre como símbolos de gran vigor sexual, algo que perdura todavía en la expresión popular «ponerse como un burro». Desde el punto de vista formal este último cuadro es ya deudor de los asnos putrefactos de Un perro andaluz, la película que lanzó a Buñuel y a Dalí en el círculo surrealista.

3. Cenicitas, 1928, Madrid, MNCARS.

4. Aparato y mano, 1927, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

5. La miel es más dulce que la sangre, 1927, paradero desconocido.



6. El asno podrido, 1928, París, colección André-François Petit.

7. Guillermo Tell, 1930, colección particular.

Pero antes de comentar todas las implicaciones míticas, más o menos inconscientes, de estos grandes animales en descomposición, quiero decir algo de su racionalización coetánea. En un artículo de 1927 Dalí habla del mundo de

los podridos, entre los cuales incluye a los artistas «trascendentales y lacrimógenos, familiares que compran objetos para ponerlos sobre el piano, empleados de obras públicas, el portavoz, el profesor de psicología...»[14]. Lo putrefac to es, pues, lo convencional, lo sensiblero, la adherencia romántica, la pequeña burguesía. En una carta a García Lorca (octubre-noviembre de 1927) el burro podrido alcanza casi una perfecta concretización emblemática: «Juan Ramón –escribe Dalí– no ha visto nunca nada, sólo percibe de las cosas emociones roñosas ... He releído Platero y yo, del que tenía buena idea; es un asco todo es éxtasis emocionado delante de las cosas que no ve, que no ve en absoluto»[15]. No es tan extraño que al año siguiente, él y Luis Buñuel dirigieran la siguiente carta insultante a Juan Ramón Jiménez:

«Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle –sí, desinteresadamente– que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por arbitraria.

Especialmente: ¡¡MERDE!! para su Platero y yo, para su fácil y malintencionado Platero y yo, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado.

¡MIERDA!

Sinceramente,

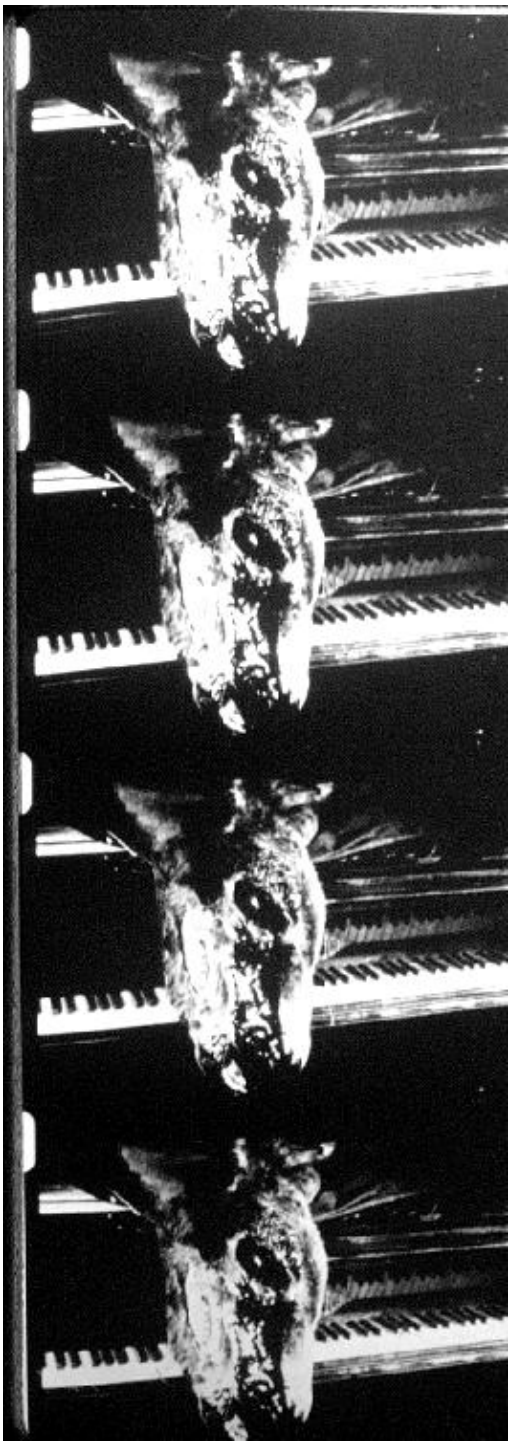
Luis Buñuel

Salvador Dalí»[16].

Está claro que, en aquellos años, los jóvenes más inquietos de la Residencia de Estudiantes calificaban a todo lo caduco de putrefacto. Dalí provoca por entonces al público del Ateneo barcelonés hablando de «Ese gran pederasta, esa inmensa putrefac ción velluda que se llamó Angel Guimerá»[17]. El carácter negativo que atribuía a lo podrido perduraba incluso en los años sesenta cuando se lamentó de que la V República francesa no estuviera lo suficientemente podrida como para estimular el restablecimiento de una monarquía tradicional[18]. La enorme fuerza de estas imágenes de la descomposición llevaron al joven Dalí, recién llegado a París, a desestimar los consejos sobre la vida social que le daba Joan Miró: «Prefiero empezar con asnos podridos ... Esto es lo más urgente; lo demás vendrá por sí solo»[19].

Pero los asnos que se llevaba a la capital francesa estaban cargados de una notable ambigüedad. Dalí manifiesta ya una actitud ambivalente en una carta a García Lorca, escrita en Figueras a principios de 1927; en ella describe uno de sus cuadros de aquella época, donde hay «burros con cabezas de loritos»,

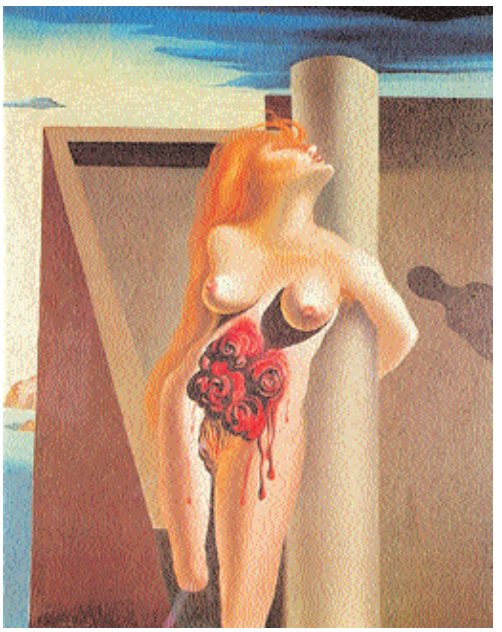
insulta al Platero de Juan Ramón Jiménez, y dice a su corresponsal que «si estuviera contigo haría de putito para conmoverte y robarte billetitos que iría a mojar (esta vez) en el agua de los burros»; Dalí se despide firmando como «tu BURRO PODRIDO»[20]. Dejando aparte ahora la lectura sexual de estas alusiones (y que confirman, de paso, lo que hemos sugerido más arriba respecto al significado de los burros) debemos recordar que para Salvador Dalí y para todos los surrealistas, lo horrible poseía un extraordinario poder de encantamiento. Las actitudes complejas ante el episodio del erizo podrido, laten en los comentarios más inteligentes que se hacen a Un chien andalou [8]. Georges Bataille, en un artículo aparecido en septiembre de 1929, hablaba de la atmósfera pestilente en la que se filmó la escena de los asnos muertos, y se interrogaba: «¿Cómo no advertir hasta qué punto el horror puede resultar fascinante y ser lo único suficientemente brutal para romper lo que nos asfixia?»[21]. Esta idea es consecuente con la línea de pensamiento de su autor, el cual, en todas sus colaboraciones para Documents, a lo largo de 1929 y 1930, insistió en la interdependencia entre «lo elevado» o manifiesto y «lo subterráneo» o reprimido. Las flores, por ejemplo, situadas en la zona más noble de las plantas, no podrían existir sin las raíces «innobles y pegajosas ... enamoradas de la podredum bre como las hojas de la luz»[22].



8. Asno podrido sobre el piano en la película de Buñuel y Dalí Un perro andaluz, 1929.

La misma aproximación de los contrarios había sido explicitada por Dalí con anterioridad. En Febrero de 1928 dijo en L'Amic de les Arts que «las flores

son intensamente poéticas precisamente porque se parecen a los asnos podridos»[23]. Eugenio Montes parece haber recogido tal asimilación cuando escribió su reseña de Un chien andalou en Junio de 1929: «La belleza bárbara, elemental –luna y tierra– del desierto, en donde «la sangre es más dulce que la miel», reaparece ante el mundo. No. No busquéis rosas de Francia. España no es un jardín ni el español es jardinero. España es planeta. Las rosas del desierto son los burros podridos»[24]. Esta metáfora agradó muchoa Dalí, que la recogió en diferentes pasajes de la Vida Secreta[25] y la incorporó a varias pinturas (como Rosas ensangrentadas, de 1930 [9], o Mujer con la cabeza de rosas, de 1935) donde las flores parecen un amasijo sanguinolento y los pétalos gusanos palpitantes.



9. Rosas ensangrentadas, 1930, Ginebra, colección particular.

10. Aristeo y el nacimiento de las abejas de un toro muerto. Grabado del siglo XVIII.

11. Aristeo contempla el nacimiento de las abejas del cuerpo de los mamíferos en descomposición. Grabado del siglo XVIII.

Miel y cera

Pero hablando del creador del método paranoico crítico estamos obligados a tener en cuenta sentidos no declarados y corresponden - cias misteriosas. Ellas explican, casi siempre, lo que para Dalí era esencial. Por eso quiero volver ahora sobre la proximidad entre la vaca (o el ternero) y el asno podrido. Ya hemos visto su posible asimilación mediante dos cuadros de 1928 (La vaca espectral y El asno podrido [6]). En el guión para Babaouo (1932) Dalí hace que unos personajes sean inundados en plena calle por una corriente de agua que arrastra "todo tipo de desperdicios y animales muertos (asnos, vacas, caballos)"[26]. Parece evidente que aquí representan la misma cosa.

Una tal identidad tiene sentido si relacionamos los asnos podridos y el mito de Aristeo. Este hijo de Apolo y de Cirene fue adiestrado por las ninfas en la apicultura, arte que enseñó a los humanos. Aristeo, enamorado locamente de Eurídice, esposa de Orfeo, la persiguió un día hasta que ésta, en su huida, fue mordida por una serpiente y falleció. Los dioses castigaron al culpable haciendo que perecieran todas sus abejas. La enorme desesperación del apicultor conmovió a su madre que le informó sobre cómo encontrar a Proteo, el único que podía ayudarle. Aristeo encadenó por sorpresa al dios de las transformaciones hasta que le arrancó el secreto para obtener nuevos enjambres de abejas: Proteo aconsejó sacrificar cuatro toros y cuatro vacas, y dejar que sus cuerpos se pudrieran en el campo. Una vez ejecutado esto, y al cabo de nueve días, Aristeo pudo contemplar una maravilla: «En todas aquellas entrañas corrompidas –dice Virgilio–, en lo interior de todas aquellas reses muertas, zumban innumerables abejas, hierven en las rotas costillas y se remontan por el aire, formando inmensas nubes; luego van a posarse en la copa de un árbol y se suspenden como racimos de las flexibles ramas»[27]. Los europeos tomaron en serio este mito durante muchos siglos: las abejas y las moscas (no olvidemos que media Francia llama todavía a las abejas «mouches à miel»), se pensaba, nacían de los gusanos que devoran a los animales en descomposición [10 y 11]. No es imposible que Dalí lo haya oído contar todavía durante su infancia a los apicultores rústicos del Ampurdán[28].

Y a partir de aquí se encadenan las asociaciones: La miel es más dulce que la sangre (1927) [5] aludía, como es bien conocido, a la primacía, defendida en una ocasión por Lidia de Cadaqués, del amor sobre los lazos familiares[29]. La miel es el placer, y como fluido vital se asocia inconscientemente con el semen, y también con la creación espiritual[30]. En el verano de 1929, coincidiendo con una grave crisis mental que le acerca a los bordes de la locura, Dalí se masturba sin cesar. «Una vez más –escribió en la Vida Secreta – arrebataba a mi cuerpo ese placer solitario acostumbrado, más dulce que la miel»[31]. La miel y la riqueza del oro se identifican en el inconsciente colectivo. Como este último

era para Dalí el semen jupiterino (y también el suyo propio) que fecunda a Danae[32], parece factible ahora asociar a la miel con la blanda arquitectura del Enigma del deseo [2]. ¿O tal vez debemos hacerlo con la cera? ¿No parece ese extraño organismo un panal anamorfósico, calentado y reblandecido, a punto de licuarse? Si aceptamos esta hipótesis, comprobaremos que las celdillas de la miel, que han perdido ya su dura forma exagonal, albergan con una lógica implacable la dulzura del deseo edípico por la madre...

Dalí ha dicho muchas cosas interesantes sobre la cera, señalando su proximidad con la vida, a la que imita mejor que todos los otros materiales. Fascinado por la simulación hiperrealista, sabemos que uno de los primeros lugares de París visitados por el jovencísimo Dalí fue el Museo Grevin. Pero la cera se licúa con el calor, y «esta licuefación, con la desfiguración que la acompaña, puede facilmente aparecer como característica de la descomposición de cadáveres». De ahí el que pueda decir de ella que es como un «seudodulce usado para hacernos «tragar» un gran terror»[33]. La vela, el objeto de cera más característico, fascinó también a nuestro artista. En 1929 habría llegado a la conclusión de que tal objeto se prestaba «a toda una serie de situaciones simbólicas, en las que inconscientes representaciones, no aterradoras, de metáforas intestinales y digestivas conducen a la apoteosis de los despojos humanos»[34]. Me parece que un eco de todo esto se puede encontrar en la inquietante incineración de un maniquí femenino de cera, filmada por Luis Buñuel en Ensayo de un crimen o la vida criminal de Archibaldo de la Cruz (1955)[35] [12].

12. Maniquí de cera quemándose en un horno cerámico en la película de Bueñuel Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz), 1955.

Así pues, la cera imita bien a la vida porque simula perfecta - mente la «deformación» de la podredumbre ¿O es al revés? Sea como fuere, las moscas («mouches à miel») salen de los asnos podridos y de la pierna izquierda (descompuesta) de San Narciso[36]. El incons ciente es tenaz y testarudo, como dicen que era Buñuel, el cineasta aragonés que, en Tierra sin pan (1932), nos mostró otra versión, esta vez «documental», de un burro muerto en el campo... ¡por las picaduras de las abejas! La lección que Proteo dio a Aristeo triunfaba de nuevo en la poética surrealista: de lo podrido surgía la vida, de los gusanos las abejas, y de la muerte la cera y la miel.

Mierda

Una cierta relación con la podredumbre tiene lo que José Pierre ha denominado «reivindicación fecal»[37]. Salvador Dalí demostró un notorio entusiasmo por L'Art de Péter o Manuel de l'Artilleur Sournois, obra del autodenominado Comte de la Trompet te. Los fragmentos que reproduce al

final del Diario de un genio han proporcionado una notable popularidad a este clásico de la escatología bufa[38]. El interés de Dalí por los excrementos le valió algunas disputas con los surrealistas, y especialmente con el puritano André Breton. El mismo verano de 1929 en que conoció a Gala, pintó El juego lúgubre donde figuraba, en primer plano, un hombre de espaldas con los calzoncillos manchados [13]. Dalí tuvo que defenderse de las sospechas de sus amigos y declarar solemnemente a Gala: «Le juro a usted que no soy «coprófago». Aborrezco conscientemente ese tipo de aberración tanto como pueda aborrecerlo usted. Pero considero la escatología como un elemento de terror, igual que la sangre o mi fobia por las langostas»[39]. No parece que fuera una simple declaración retórica. Un ejemplo: el artista catalán describió con paradójica simpatía la limpieza de los excrementos que depositaban en la playa los pescadores de Torremo - linos durante su problemático verano en Málaga[40]. El que estos seres defecaran tranquilamente entre las pedradas de los chiqui llos, poco antes de acuchillarse tranquilamente entre sí, le parece más bien maravilloso: «Sus estallidos de cólera eran alegres, biológicos, como una espina de pescado que se seca al sol»[41].

13. El juego lúgubre, 1929, colección particular.

Los gitanos, por el contrario, serían detestables por su vida de carácter anal: «Ellos tienen –declaró más tarde Dalí– una suciedad congénita, ligada al romanticismo, que me repugna; por eso he defendido a la guardia civil, cuyo

ano está limpio, y en contra de los gitanos cuyo ano no lo está»[42]. No es fácil extraer, desde el punto de vista artístico, consecuencias de este tipo de declaraciones. Cabe suponer que el artista identificaba a los excrementos malolientes e informes con una deplorable ausencia de rigor, mientras se deleitaba con la nitidez formal de las heces más «limpias», militares y duras; estas podrían evocar configuraciones geológicas o, como él habría dicho, el jesuitismo inquisitorial y mineral de los alrededores de Cadaqués. Queda claro, en todo caso, que una cierta coprofilia simbólica es para Dalí el modo de purificar lo degradado, de dar nueva vida a lo digerido. ¿De qué modo explicarnos, si no, su justificación al aceptar del general Franco, sin remordimiento alguno, la Gran Cruz de Isabel la Católica? Como el cerdo que afirmaba ser, se tragaba toda la basura para eliminar del mundo lo podrido[43].

Detumescente

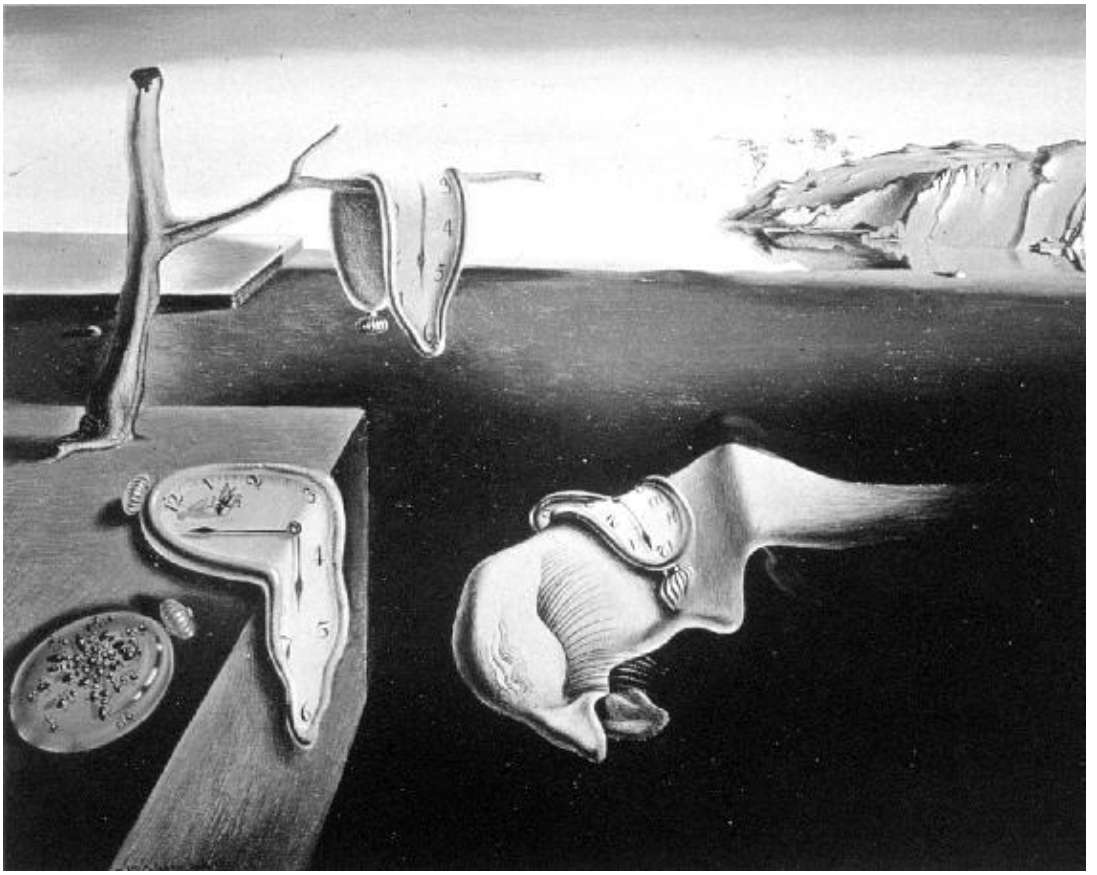
Recapitulemos un poco. Lo que hemos examinado hasta ahora son situaciones o emanaciones de la materia viva, diferentes estadios de lo que podemos llamar su «degradación». Puesto que todos ellos tienen como común denominador la blandura, es hora de que veamos lo que esto puede significar en la obra de Dalí. Muchos cuadros pintados a partir de 1929 muestran objetos, seres o fragmentos de cosas en un estado mayor o menor de ablandamiento o delicuescencia. Aunque no podemos estudiarlos ahora todos, ni conviene tampoco que generalicemos las interpretaciones particulares, sí debemos mencionar algunos de ellos.

El gran masturbador (1929) [14] es, sin duda, una obra imprescindi - ble en la que figuran muchos elementos que se repetirán incansable - mente en otros trabajos de Dalí. La figura principal, autorretrato estilizado, es una cara blanda, «amarilla como la cera»[44], con una enorme nariz rozando el suelo; adheridos a ella hay una gran langosta con el vientre plagado de hormigas, un anzuelo, una cabeza de león, guijarros y conchas de la playa... Emergiendo de lo que podría ser el cuello vemos una figura femenina, muy art nouveau, que aproxima su rostro a unos genitales masculinos enfundados en una especie de calzones muy ceñidos[45]. Con las claves proporcionadas por el artista no parece difícil «leer» esta pintura. Los saltamon tes aterrorizaban a Dalí cuando era niño; su forma alargada y su elevación repentina mediante un salto inesperado, acentúan el simbolismo fálico. El león representa la fuerza del deseo sexual (no olvidemos su repetición constante en Las acomodaciones de los deseos, pintado por las mismas fechas), y es significativo que se encuentre debajo de la «fantasía fellatoria» de la parte superior derecha. Los objetos

cogidos en la orilla del mar recuerdan los paseos con Gala, unos días antes de que ella regresara a París y Dalí ejecutara su pintura. Podríamos interpretar el anzuelo con la «cuerda» rota como el abandono (momentáneo) de su «pesca» por parte de Gala. Así pues, todo este cuadro mostraría cómo los recuerdos de su reciente amor engendraban las fantasías eróticas del artista y le estimulaban a la masturbación. La langosta muerta (podrida) con el hormiguero podría ser otra evocación de la detumescencia que sigue a la eyaculación.

14. El gran masturbador, 1929, Madrid, MNCARS.

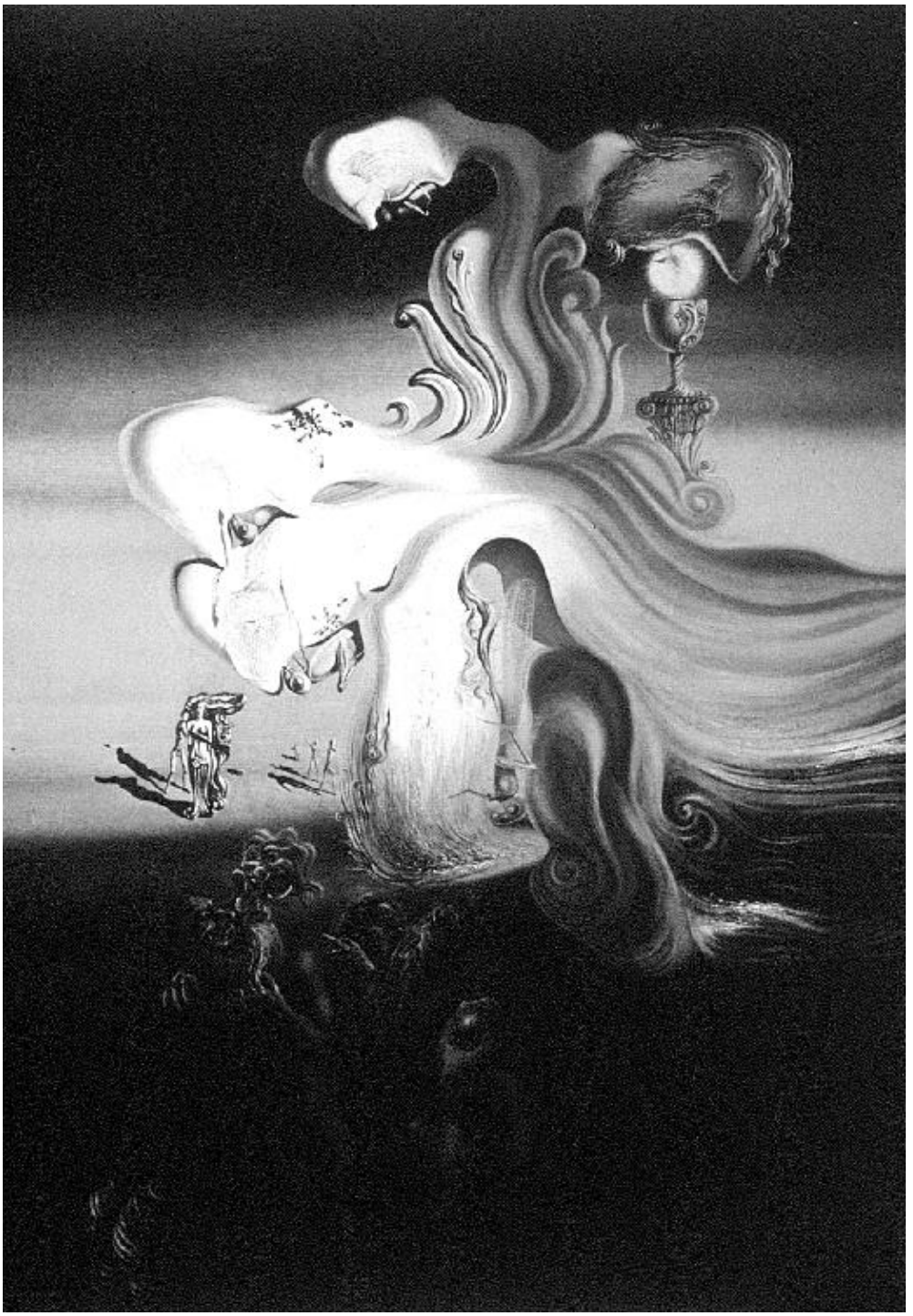
¿Qué es, pues, lo blando? No necesariamente la materia orgánica en descomposición. Puede ser una metáfora del carácter «polimorfo» y de las metamorfosis del deseo. Dalí reivindicó por eso la arquitectura del modernismo, entonces menospreciada: en su blandura «comestible» veía transformarse, como en un sueño, lo gótico en helénico, en extremo-oriental, «y por poco que se nos ocurra -por medio de cierta fantasía involuntaria- en Renacimien to que a su vez puede transformarse en modern style puro, dinámico- asimétrico»[46]. Blando es fundamentalmente él mismo, cuyo cráneo describe como «ocre y pútrido, color de tierra saturada de estiércol», en contraposición al de Gala que es visto de color azul celeste y translúcido como un guijarro semiprecioso de las playas del mar negro[47]. Dalí se ve a sí mismo como un crustáceo con una dura concha protectora exterior, construida por su esposa de manera que él, en lo interior, «continuaba envejeciendo en lo blando y lo superblando»[48].



15. La persistencia de la memoria, 1931, Nueva York, MOMA.

O sea, que se seguía masturbando. José Pierre, en un inteligente artículo publicado en 1980, examina a la luz de estas consideraciones el cuadro más famosos de Dalí: La persistencia de la memoria (1931) [15]. El artista se refirió a esta obra en La conquête de l'irrationnel (1935) diciendo que sus famosos relojes blandos no son otra cosa que «el camembert paranoico-crítico tierno, extrava gante, solitario, del tiempo y del espacio»[49]. ¿Otra de sus boutades ? En la Vida Secreta cuenta cómo, tras una cena rematada con un queso de camembert muy vigoroso, Dalí se quedó solo en casa mientras Gala se iba al cine con unos amigos. Entonces, de modo repentino, se le ocurrió la idea de los relojes blandos para completar un «paisaje cercano a Port Lligat, cuyas rocas estaban iluminadas por un transparente y melancólico crepúsculo». Cuando Gala regresó a casa, dos horas más tarde, le «mostró» la pintura, totalmente terminada[50]. Uno de los relojes reposa sobre la ya conocida figura fláccida del «gran masturbador» y por eso se ha pensado que, con este cuadro, Dalí hace una nueva glorificación de las prácticas solitarias. No olvidemos que este rostro

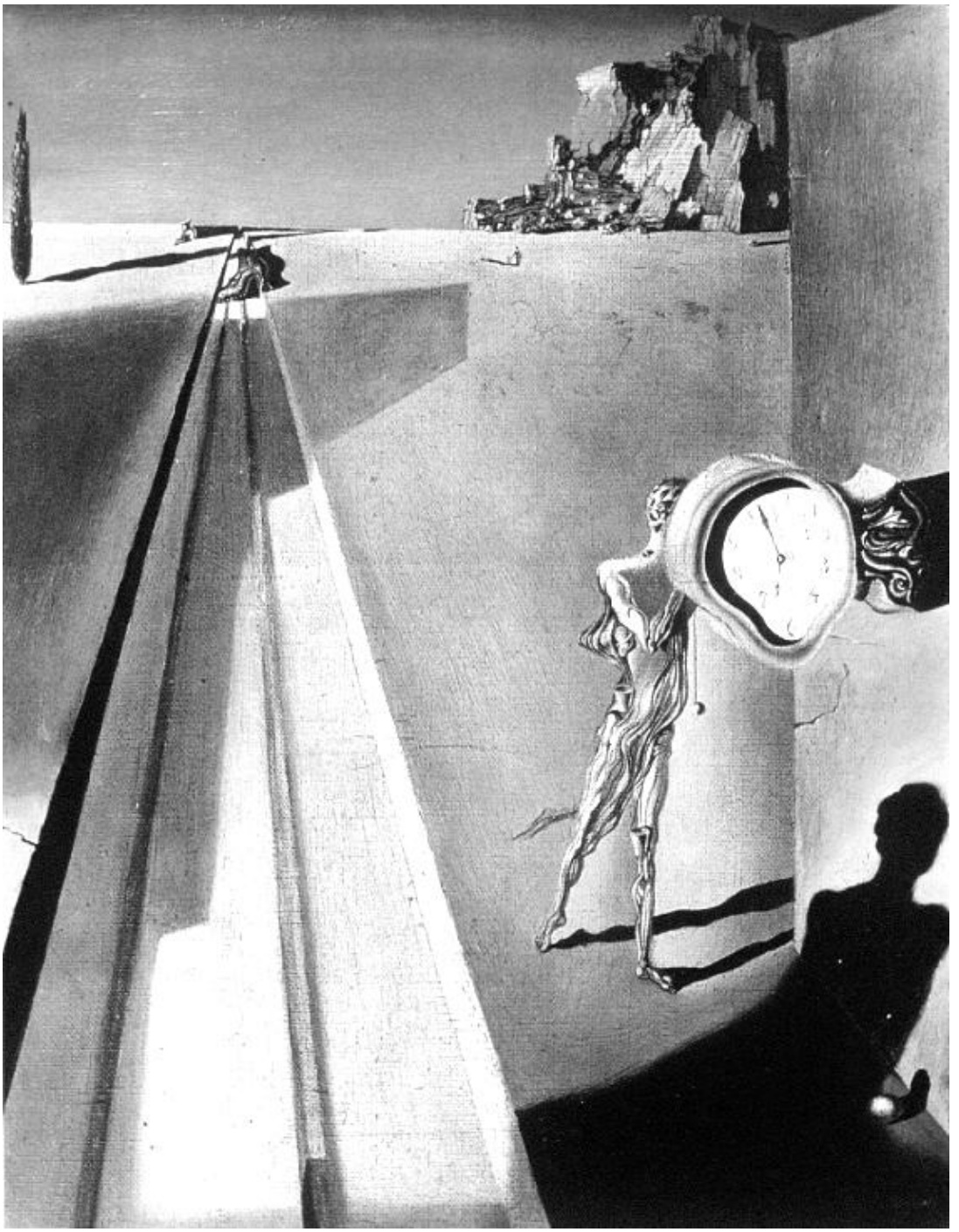
figura en casi todas las pinturas de 1929 y se encuentra repetido hasta cinco veces en la Profanación de la hostia [16]. Dice José Pierre: «Es a Gala a quien Dalí «se la enseña blanda» [la montre molle], ya que, no sin pillería, elude un uso más conyugal de sus facultades viriles con el pretexto –difícilmente contestable, es cierto– de que sus malos hábitos han tomado, en cierto modo, la delantera»[51]. Recorde mos, para entender esto, que la palabra francesa montre, «reloj», es también la tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo enseñar (mostrar).



16. La profanación de la hostia, 1929, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

Hay más implicaciones psicoanalíticas en este y en otros cuadros, como La osificación prematura de una estación (1930) [17]. Los relojes 17.

Osificación prematura de una estación, 1930, colección blandos se relacionarían con la esperanza atávica del niño de «romper el tiempo». Como Freud identificó de alguna manera el pene con el excremento, el complejo de castración resultaba del carácter inevitable de la defecación. Los relojes blandos, en consecuencia, propondrían como modelo de comportamiento «el estado detumescente, el cual, al evitarnos los riesgos de erección, expulsaría al mismo tiempo de nosotros el miedo a la castración». Eso permitiría también escapar al fantasma de la muerte, cuyas embajadoras (para Dalí) son las hormigas, «las mismas hormigas –sigue diciendo José Pierre– que invaden ya la caja de ese reloj, que no es blando, en el extremo izquierdo del cuadro de 1931»[52].



17. Osificación prematura de una estación, 1930, colección particular.

Carne viva

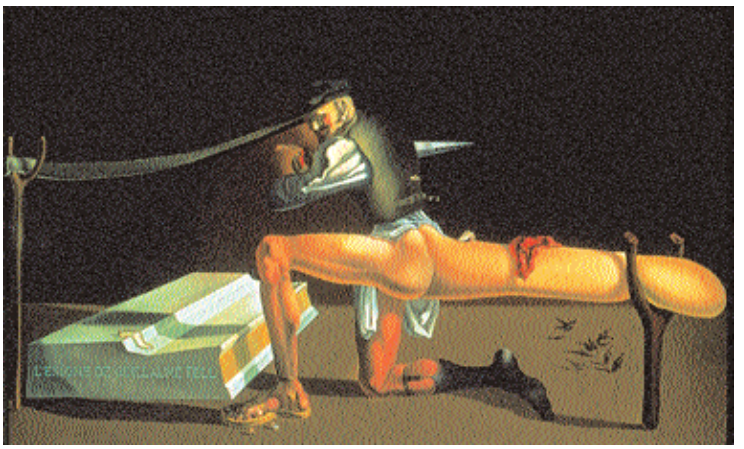
Tras lo podrido y lo blando hablemos un poco de sus contra rios. Desde el punto de vista moral lo crudo se contrapone claramente a las negativas

connotaciones iniciales de lo putrefac to, y de ahí la caracterización que Dalí hizo de García Lorca: «El fenómeno poético en su totalidad y en «carne viva» surgió súbita mente ante mí hecho carne y huesos, confuso, inyectado de sangre, viscoso y sublime, vibrando con un millar de fuegos de artificio y de biología subterránea, como toda materia dotada de la originali dad de su propia forma»[53]. Lo crudo es, pues, lo originario, lo vivo, lo «no destruido», lo vigoroso, lo no deformado.

Podemos suponer que esta seducción daliniana por lo crudo se originó como una consecuencia de la única prohibición categórica que sus padres le impusieron durante la primera infancia: entrar en la cocina. Los alimentos llegaban allí crudos y a él le estaba vedado asistir a su manipulación. Su primer deseo, en consecuencia, fue ser cocinero[54]. Luego aspiró al puesto de Napoleón para acabar desarrollando su conocida aversión por los alimentos informes, como la espinaca, y su simpatía por los mariscos cuya forma bien definida, fácil de asir por la inteligencia, no se destruye en una eventual cocción[55]. ¿Esta privación infantil de la cocina influyó algo en la elección por parte de Dalí de una técnica relamida y académica?

Pero lo más interesante de este asunto son las conexiones entre lo crudo y el sacrificio caníbal. Hablaremos más adelante de todo ello, pues este es un tema clave en la poética daliniana. El deseo de matar y devorar al objeto de su amor aparece en numerosos pasajes de la Vida Secreta, como cuando describe las fantasías para el asesinato de sus amiguitos Butxaques y Dullita. En todos los casos, una cosa o una forma inocuas desplazan a la víctima sustituyéndola simbólicamente para el sacrificio ritual. Recorde mos, por ejemplo, cómo lanza a su diávolo, en vez de a Dullita, desde lo alto de la torre[56]. No nos sorprenderá, por lo tanto, que Dalí, al explicar las chuletas crudas que pintó sobre el hombro de Gala [18] diga de ellas que «eran ... las víctimas expiatorias del abortado sacrificio». También habla de un retrato de sí mismo como un niño de ocho años, con una chuleta cruda sobre la cabeza; su explicación amplifica el mito de Guillermo Tell, identificado por Dalí con Saturno (devorador de sus hijos), Abraham, Lenin y su propio padre [19]: «Con esto intentaba simbólicamente tentar a mi padre a que viniese a comer la chuleta en vez de comerme a mí»[57]. La carne cruda es, pues, metáfora del cuerpo vivo. Mientras no esté podrida, no ha llegado la aniquilación de la muerte. Desde este punto de vista se justifica la hibernación, elegida por Dalí para sí mismo, y que es como una mineralización del organismo, duro ya y casi «transparente» con su cristalización glacial[58].

18. Retrato de Gala con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre su hombro, 1933, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.



19. El enigma de Guillermo Tell, 1933, Estocolmo, Moderna Museet.

Cristalino

Así pasamos de lo crudo a la configuración geológica de Port Lligat y del Cabo de Creus, a los paisajes más bellos del mundo, siempre según Dalí, que

valoró por encima de todo la desnuda precisión de aquellas rocas nítidas y dramáticas:

«Port Lligat –escribió– es uno de los sitios más áridos, minerales y planetarios de la tierra. Las mañanas ofrecían una alegría salvaje y amarga, ferozmente analítica y estructural; los atardeceres eran con frecuencia morbosamente tristes ... En la tarde, muy a menudo, a causa de los islotes que hacen de Port Lligat una especie de lago, el agua está tan tranquila que refleja los dramas del cielo crepuscular»[59].

Las representaciones pictóricas de esta quietud mineral, paradigma de la eternidad, son el marco preferido de Dalí para ubicar sus famosas estructuras blandas. Las rocas se asimilan a la arquitectura, cumplen el mismo papel, al conferir a los inquietantes delirios del artista un verosímil marco euclidiano[60]. Desde 1930 el número de cuadros de Salvador Dalí donde figuran estos elementos minerales es realmente prodigioso, y ya hemos visto a propósito de La persistencia de la memoria [15] cómo nuestro artista podía pintar primero el escenario antes de saber los elementos «paranoicos» que iba a insertar en él.

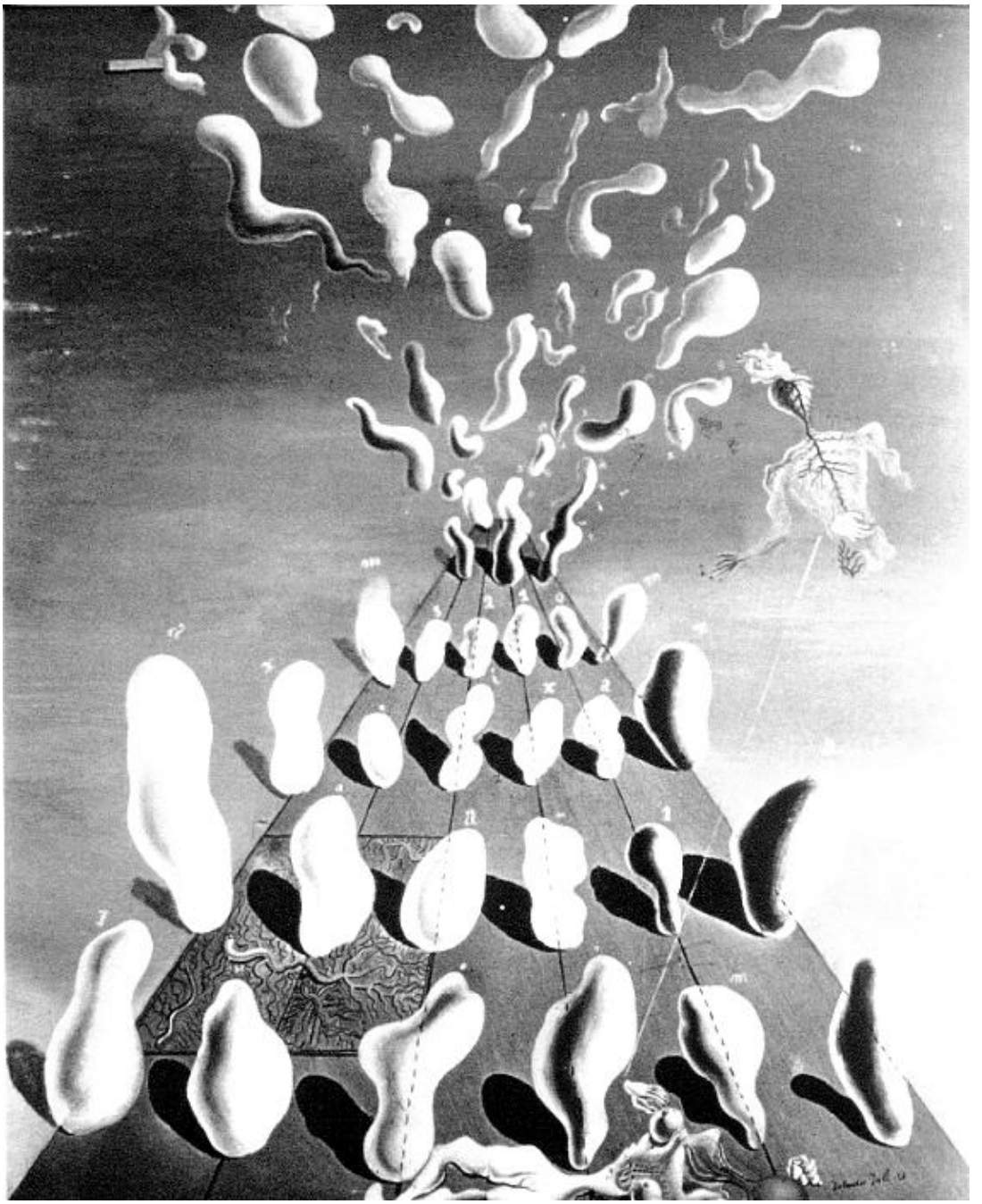
La valoración de lo cristalino no es, obviamente, patrimonio exclusivo suyo. Recordemos a los expresionistas alemanes de Die gläserne Kette[61], los cuales, por cierto, recogían también una larguísima tradición que asociaba altos valores espirituales con la limpia geometría y la bella transparencia del cristal[62]. Dalí aludió muchas veces al rigor inquisitorial para referirse a algo similar. También André Breton, por su parte, describió maravillado en L'Amour fou (1937) los precipitados cristalinos. «La obra de arte –llegó a decir– ... considerada en su significación más grave, me parece desprovista de valor si no presenta la dureza, la rigidez, la regularidad y el lustre, sobre todas sus caras exteriores e interiores, del cristal»[63]. Esta frase testimonia que nos encontramos ya en una fase avanzada del surrealismo caracteri zada por el deseo de concretización, y tal vez no sea ocioso recordar el papel relevante que jugó Dalí en esa superación de los «estadios pasivos» peculiares de los primeros años del movimiento.

No es difícil, pues, detectar otro deslizamiento, que en esta ocasión nos conducirá desde lo mineral a «lo real». Hay en ello, al menos, una doble dimensión: está el encuentro con Gala, que aparece ante Dalí como la realidad enfrentada «a las imágenes virtuales e idealizadas de mis quiméricos seudoamores»[64]; pero también ve del mismo modo el entorno familiar, el paisaje y las cosas del lugar donde el artista pasó su infancia y su adolescencia. Así, al regresar a la casa paterna de Figueras, poco después de la Guerra Civil,

se asombra de que todo siga igual a pesar de la contienda y de la revolución: «¡Oh, la perennidad, la fuerza, la indestructibi lidad del objeto real! ¡Insondable violencia de las cosas tangibles y formales en detrimento de la historia; poder aterrador y permanente de lo "concreto material" sobre la efímera vanidad del revolucionarismo ideológico»[65]. He aquí otra fascinante oposición (lo real frente a la historia y la revolución) que supera a las más inocentes de lo duro frente a lo blando, o lo crudo ante lo podrido. Ese gran prestidigitador que fue Dalí, no sólo ha sustituido incansablemente unas formas por otras sino que, traspasando con naturalidad una difícil barrera epistemológica, intenta trasladarnos del mundo físico al campo de las ideas, de la simple existencia de los objetos a la crítica de la acción revolucionaria. Tenemos que irnos preparando para hablar de la matanza.

Descuartizado

Vamos a hacerlo en varias fases. Primero diremos que la naturaleza del cristal nos autoriza a mencionar la visión de los seres vivos como mecanismos transparentes. Es un tema fascinante: el cuerpo, y particularmente el cuerpo del amor, es desnudado hasta la máxima transparencia del cristal en La mariée mise à nu par ses célibataires, même (1915-1936), de Marcel Duchamp[66]. Las láminas de anatomía, que muestran total o parcialmente las interioridades del cuerpo (tendones, músculos, arterias, vísceras, huesos...), fascinaron a muchos artistas de vanguardia. Recordemos, además, que la «anatomía», enseñada normalmente con ese tipo de imágenes, era una materia básica en los estudios artísticos tradicionales. Dalí se inspira en esto para algunas figuras de sus cuadros, entre 1926 y 1928. En Cenicitas (1926-27) [3], Carne de gallina inaugural (1928) [20], La vaca espectral (1928), etc., vemos a ciertos organismos humanos o animales «transparentar» sus interioridades anatómicas.



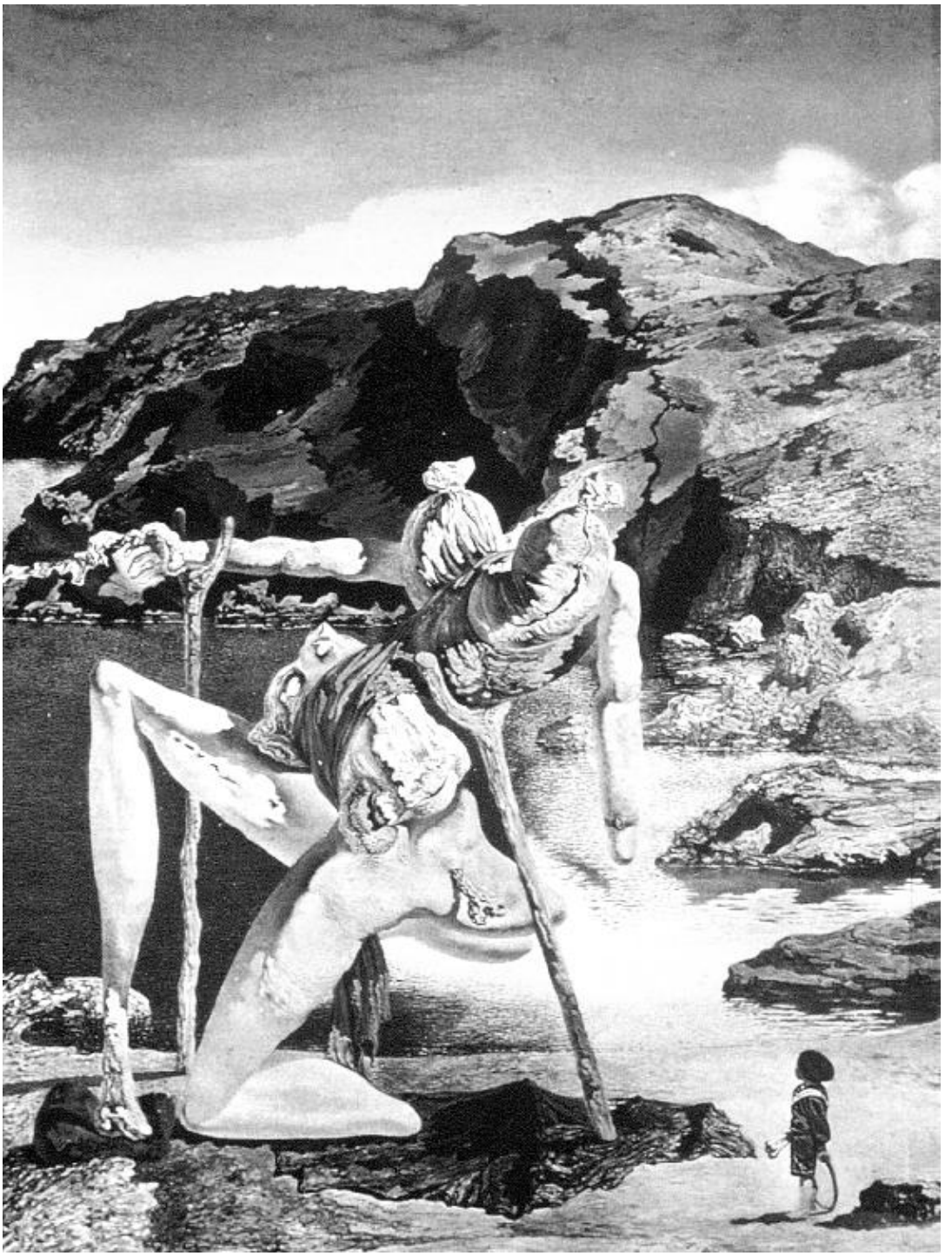
20. Carne de gallina inaugural, 1928, Fundación Gala-Salvador Dalí.

Esto los aproxima a la podredumbre, desde luego, pero no es necesariamente lo mismo. Durante su etapa americana Dalí concibió unos maniquíes transparentes para colocarlos en escaparates; sus cuerpos, llenos de agua, contendrían peces de colores que al moverse imitarían de un modo caprichoso la circulación de la sangre[67]. En otra ocasión, tras una enfermedad

en París, regresa a su patria chica y siente su cuerpo en un estado de perfección especial: «Como el más puro cielo aparece tras una tempestad, así ... experimenté la salud más 'transparente' que haya visto nunca, pues realmente sentía una especie de transparencia, como si pudiera ver y oír todos los deliciosos pequeños mecanismos viscosos de mi floreciente fisiología»[68].

La transparencia de los cuerpos puede implicar, de hecho, un contacto más intenso con la vida: para mostrar «lo de dentro» se efectúa una vivisección. Es entonces cuando el cuerpo, palpitante y dolorosamente mutilado, se revela como objeto del deseo. Dalí lo dijo claramente: «Una disección total no tiene significado erotizable; vuélvese tan secreta y vestida como antes de quitar la piel y la carne. Lo mismo es cierto del esqueleto total. Mi método es ocultar y revelar, sugerir delicadamente las posibilidades de ciertas lesiones viscerales, en tanto que en otros sitios rasco los expuestos tendones de la guitarra humana completamente desgarrada en algunas partes»[69]. No es tan sencillo, por consiguiente, diferenciar entre el desnudamiento, la transparencia, y el desgarramiento corporal [21]. Dalí hace todo eso sucesiva o simultánea mente. Insistiremos sobre ello, pero no está de más testimoniar ya su deseo de mostrar lo que otros ocultan, de exhibir las zonas más sombrías de lo humano. Al escribir tan abundantemente sobre sí mismo y sobre su trabajo artístico, Dalí se comporta como Freud respecto a la Gradiva de W. Jensen[70]: nos ofrece el argumento y su comentario, los hechos y muchas claves para su interpretación.

Algunos de estos aspectos fueron teorizados por Michel Leiris en un artículo de 1930. Consideraba el interior del cuerpo como un teatro misterioso donde se efectúan todos los intercambios materiales o espirituales y, a propósito de las láminas anatómicas, mencionaba al sadismo y al masoquismo como medios para sentirnos más humanos, «debido a las relaciones más profundas y abruptas con los cuerpos, del mismo modo que la vista, terrible para algunos, de las arrugas y las vísceras, nos hace avanzar un paso más en el sentido de la intensificación de la conciencia humana»[71]. Ni que decir tiene que la «humanidad» de Leiris no tiene nada que ver con las ideas de bondad, felicidad o caridad, sino con algo superior por cuya consecución estarían justificadas «las visiones más atroces [y] los placeres más crueles»[72]. En la misma revista en que apareció este texto (Documents) se fueron publicando también otros artículos breves dedicados a diferentes partes del cuerpo como el ojo, la boca o el dedo gordo.

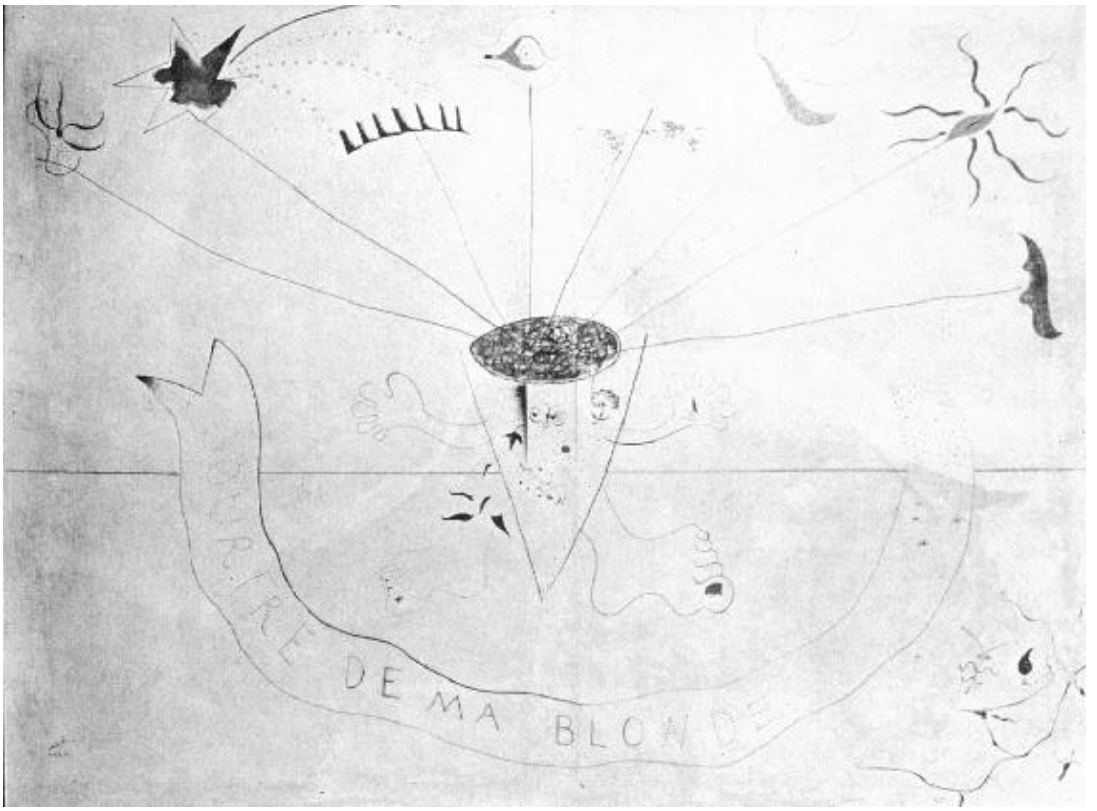


21. El espectro del sex appeal, 1932, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

Este asunto de la visión parcelada del cuerpo, obsesionante para los surrealistas, interesaba vivamente a algunos psiquiatras. Lacan, que tanto debe

al método paranoico crítico de Dalí, teorizó abundantemente sobre el «estadio del espejo»: el niño que mira su reflejo adquiere con el tiempo una imagen unitaria de sí mismo poniendo fin, hasta cierto punto, a los fantasmas que le hacían concebir su cuerpo como un organismo troceado[73]. La visión fragmen tada es, pues, la originaria. Tal vez por eso el cuerpo del deseo amoroso sea un cuerpo simbólicamente dividido, sectorializado, jerarquizado en sus diversos componentes, es decir, «desgarrado». ¿No es siempre una parte (los ojos, un pecho, los muslos...) la que despierta la pasión? ¿Acaso permitimos a todos los demás el acceso indiscriminado a cualquier trozo de nuestro cuerpo?

Es fácil confirmar todo esto con numerosos ejemplos proceden tes del arte de los años veinte y treinta. Un cuadro (y sus dibujos preparatorios) de Joan Miró titulado Sourire de ma blonde (1924) [22] muestra, por las mismas fechas en que se elabora el primer manifiesto del surrealismo, una insólita maceta con manos y pies de la que emergen tallos con fragmentos del cuerpo humano, a modo de flores: una oreja, dientes, ojo, rostro de perfil, cabellos, el sexo femenino con sus pelos, y unos senos[74]. No es la única obra de este tipo. La desarticulación orgánica alcanzó una especie de paroxismo objetual con las muñecas eróticas de Hans Bellmer, para quien «Leib», el cuerpo, se lee «Beil», el hacha. «El cuerpo –dice el artista– como el sueño, puede desplazar caprichosamente el centro de gravedad de sus imágenes». De ahí que F. J. Rabain haya podido precisar que «el lenguaje del cuerpo se escribe como un palíndromo, sodomizando al verbo, aboliendo la derecha y la izquierda, el interior y el exterior»[75]. Muchas obras coetáneas de Giacometti, André Masson o Matta, presentan una temática descuartizadora similar. El amor se alía con la sangre, y el lecho del placer parece emular al mostrador bien ordenado de una carnicería.



22. Joan Miró, Sourire de ma blonde, 1924, colección particular.

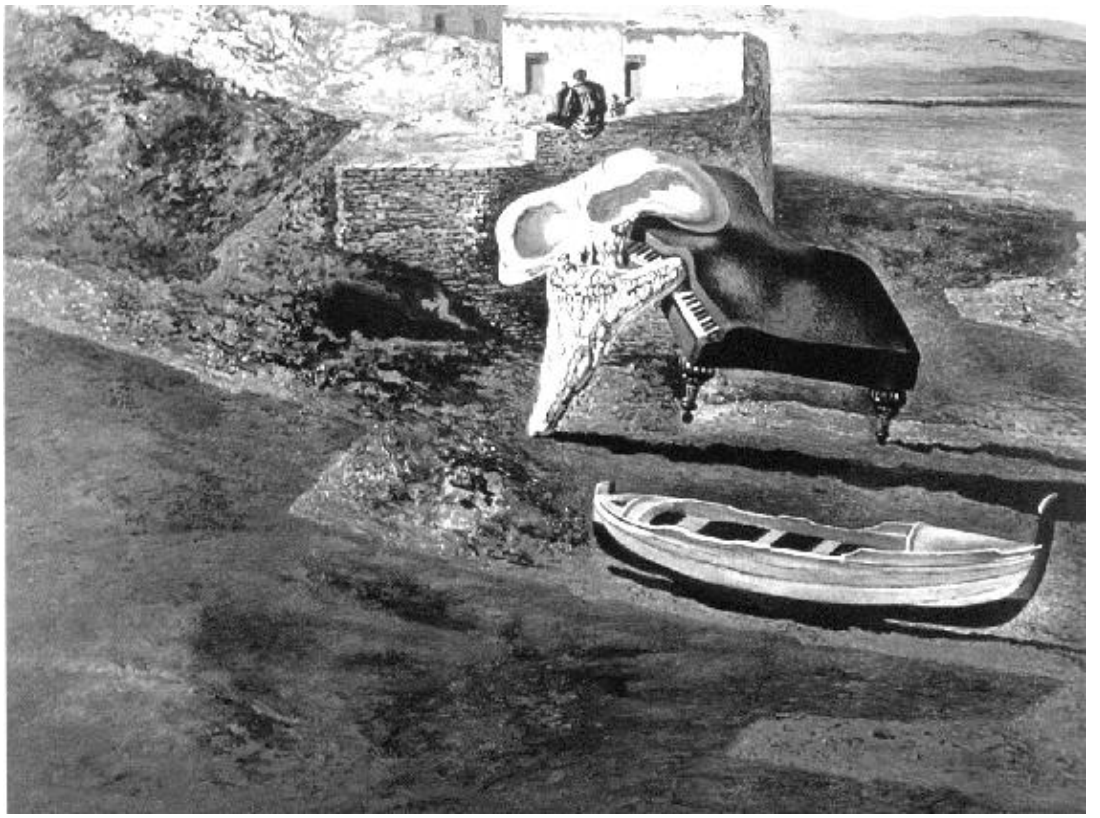
Todo lo que nos cuenta Dalí en su impagable Vida Secreta refuerza esta visión. Las mujeres elegantes que le fascinan durante su juventud en Madrid se caracterizan por sus bocas y por los sobacos depilados[76]. Después de conocer fugazmente a Gala, y antes de verla de nuevo en la playa, Dalí se prepara minuciosamente para producir en ella un efecto irresistible: desgarra su camisa con el fin de dejar al descubierto algunas partes del cuerpo, se deja el pelo suelto y, tras untarse azulete sin resultados satisfactorios, decide maquillarse con su propia sangre, obtenida mediante un afeitado excesivo de las axilas. Este descuartizamiento propio, sólo a medias simbólico, hace que su cuerpo le parezca verdadera mente deseable. La transmutación del amante se completó con un perfume de su cosecha, imitación del macho cabrío, y que logró mediante una cocción de excrementos de cabra, cola de pez y aceite de espliego[77].

También es interesante la descripción del primer acto amoroso entre Dalí y Gala: están en un paisaje desierto y mineral, con la luna en cuarto creciente; se besan hasta hacerse sangre. Ella le ordena: «¡Quiero que me revientes!» Entonces resucitan en el artista las fantasías asesinas que había tenido en su

infancia con Dullita: desgarramiento y caída en el abismo. Sueña con precipitar a Gala desde lo alto del campanario de la catedral de Toledo[78]. El simbolismo sexual de todo esto parece evidente, con la torre de la erección y la caída del orgasmo. Pero hay algo más, una necesidad ritual de sacrificio humano que serviría para fecundar, de un modo misterioso, la obra artística de Salvador Dalí. Por eso le dice un día a su amada: «Principalmente con tu sangre, Gala, pinto yo mis obras»[79].

Caníbal

Lo anterior es, claro está, una licencia poética, pero resulta muy adecuada para empezar a hablar del canibalismo daliniano. Lo que más interesaba a nuestro artista de los pintores «clásicos» era el erotismo y el sentimiento de la muerte[80], pero estas dos cosas, tan frecuentemente unidas en la historia de la literatura y del arte, adquirieron en Dalí una connotación nutritiva. El cuerpo del deseo se despedaza para ser inmediatamente devorado. «Las mandíbu las –dijo Dalí a propósito de su pintura Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola (1934) [23]– son el instrumento más filosófico que posee el hombre»[81]. Su intercambio preferido con el mundo es de naturaleza digestiva: se ofrece a sí mismo como alimento para ser devorado a modo de una sacrílega hostia capaz de aplacar las ansias espirituales de nuestra época[82]. La arquitectura del modernismo, receptáculo del deseo, blanda y cambiante como el sueño, le lleva a reformular la propuesta de André Breton («La belleza será convulsiva o no será») cambiándola por «La belleza será comestible o no será»[83].



23. Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola, 1934, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

¿De dónde extrae Dalí el modelo por excelencia del canibalismo amoroso? Podría decirse que basta con observar a los seres humanos, pero el deseo de profundizar en sus motivaciones, de bucear hasta lo más remoto o ancestral, conduce a los surrealistas al mundo de los insectos. Ya sabemos que la reina de las abejas copula una vez en su vida con un solo macho, el cual perece «desgarrado» durante el acto amoroso. Los otros miembros masculinos de la colmena son sacrificados por las castas obreras en un solo día al comienzo del invierno. Se ha reprochado muchas veces a Dalí su ilimitada crueldad[84] sin tener en cuenta que, en esto, su comportamiento intentaba imitar al auténticamente biológico del «perverso polimorfo» infantil, o más claramente al de algunas especies de insectos. Para ellos no existen cosas como el senti miento de culpa, la bondad o la perfidia.

Reconozcámoslo, no hay nada más alejado de la moral de un notario de Figueras que las costumbres amorosas de la mantis religiosa, llamada vulgarmente en España (¡oh ironía!) «santa teresita» y en Francia «prègo-Dieu». Lo que los surrealistas de los años veinte y treinta sabían de este insecto

procede de las observaciones del gran naturalista y escritor J.-H. Fabre[85], y poco importa ahora saber si la ciencia actual confirma o no sus resultados. Según este autor, cuando maduran los ovarios de las hembras de mantis religiosa, se apodera de ellas un tremendo frenesí agresivo, no justificado por el hambre ni por los celos, que las conduce a entablar tremendas batallas con los miembros de su misma especie. «¡Ah, las feroces bestias! Se dice que los lobos no se comen entre sí. La mantis no tiene este escrúpulo; ella devora a su pareja aunque abunde alrededor su caza favorita, el grillo. Posee el equivalente de la antropofagia, ese espantoso defecto del hombre»[86]. Pero hay más: si se aísla a estos animales por parejas de distinto sexo, se observa que, tras un acoplamiento pacífico de unas cinco horas, el macho es agarrado por su compañera «que le roe primero la nuca, siguiendo los usos y costumbres, y después, metódicamente, a pequeños bocados, le consume, no dejando más que las alas. No se trata de celos de harén entre miembros del mismo sexo sino de ansia depravada»[87]. La morbosa pasión «científi ca» del investigador le llevaba a proporcionar otros machos a las hembras, todo para certificar escandalizado que éstas los aceptaban también sexualmente y, sin excepción, eran devorados como el primero. No puedo aquí parafrasear con todo detalle, aunque no tenga desperdicio, un relato relativamente largo como éste. Fabre habla de «orgías», de «atrocidades conyugales», de «amores trágicos», y hace observaciones tan humanas como ésta:

«El amor es más fuerte que la muerte, se ha dicho. Tomado al pie de la letra nunca ha recibido este aforismo una confirmación más resonante. Un decapitado, un amputado hasta la mitad del pecho, un cadáver, persiste en su deseo de dar la vida. Este macho no abandonará su acoplamiento hasta que no la emprendan con su vientre, lugar de los órganos procreadores»[88].

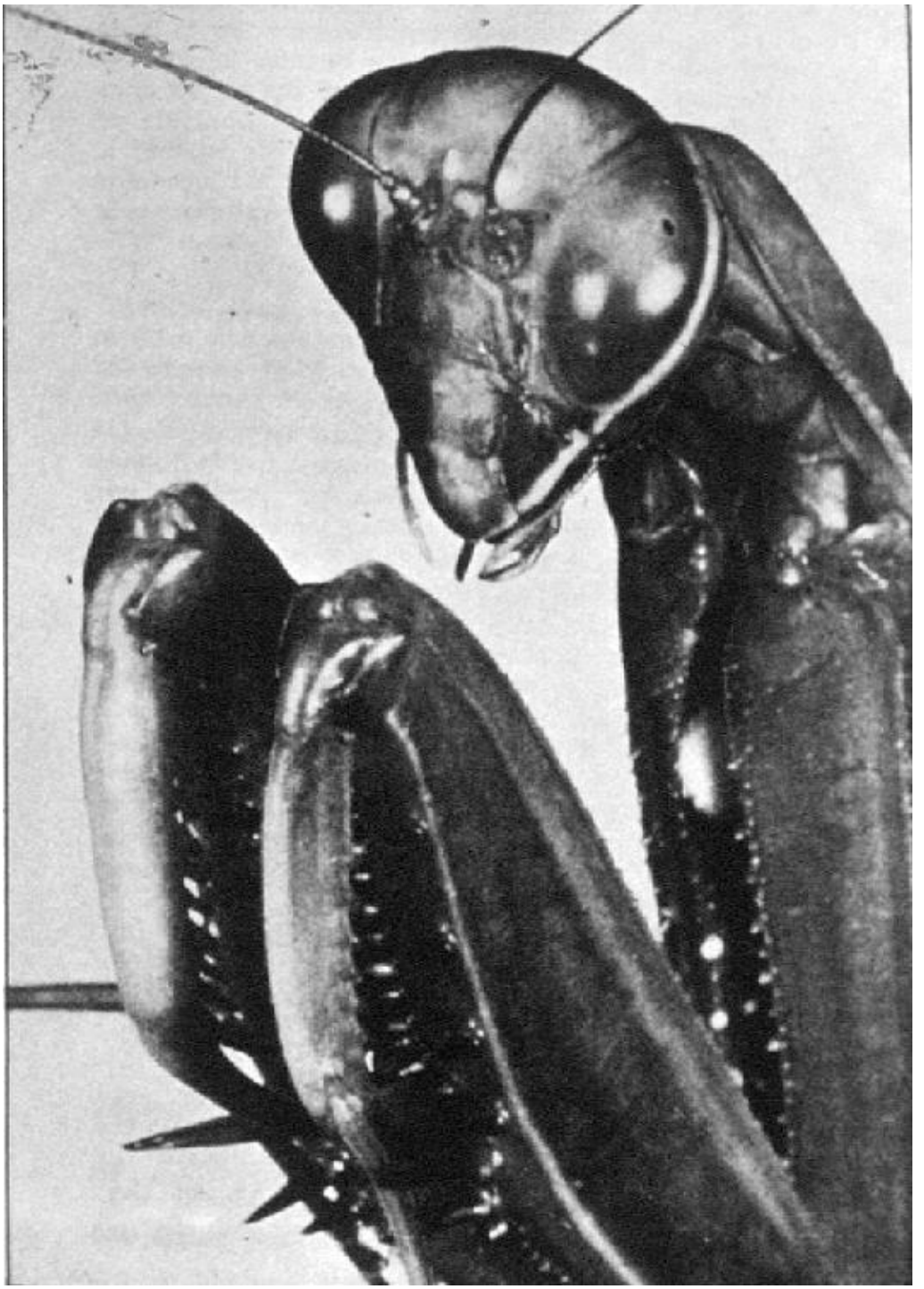
La explicación para estas costumbres la encontraba el sabio en un extremado primitivismo biológico, ya que los ortópteros, a los que pertenecen las mantis, se consideran como la especie más antigua del mundo entomológico.

Dalí conocía bien este texto, e incluyó un amplio extracto del mismo en El mito trágico del Angelus de Millet[89]. También menciona en la Vida secreta al «alacrán que devora a su macho el día de la boda en el mismo acto del amor»[90]. Los surrealistas encontraron seductora esta materialización en la naturaleza de la aspiración oculta y fantaseada que ellos percibían en el amor fou . De ahí la presencia abrumadora del atávico insecto en la producción de sus artistas: la Mujer con la garganta cortada (1932), de A. Giacomet ti, parece más bien una

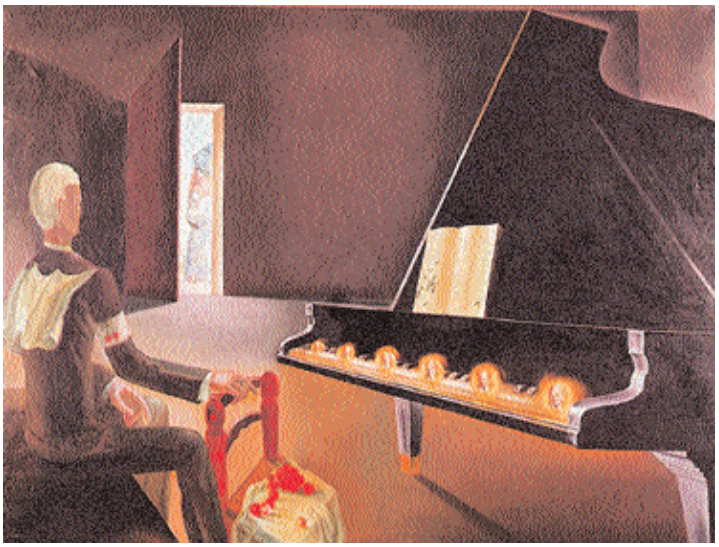
mantis religiosa despanzurrada; también es una mantis, concentrada antes del ataque (o «rezando», como quiere el vulgo), el Ángel (1933) de Julio González...

La «sombra» de la mantis es constante en la obra de Dalí durante los años treinta. En su guión de cine Babaouo (1932) hace que Mathilde, sin justificación alguna, se lance sobre la espalda del protagonista y le hinque ferozmente sus dientes en la nuca[91]. Por lo demás, toda la lectura daliniana de El angelus de Millet (1859) [24] reposa en una fusión del complejo de Edipo con el canibalismo ancestral de la mantis, tan arcaico que es casi fósil o mineral. Como es sabido, Dalí identificó la figura femenina de este célebre cuadro con la devoradora del macho, pulsión transferida al hijo con la «complicidad» del hombre que devora (como Saturno) a su descendencia masculina [25]. Sobre el suelo, en el lugar del canastillo, estaría el cadáver del niño, a punto de ser enterrado. Una radiografía posterior de la obra de Millet permitió ver una masa cuadrada, probablemente un ataúd, lo cual parecía confirmar de alguna manera las tesis de Dalí. Pero hay más. El artista relata cómo en un sueño visitaba con Gala el interior del Museo de Historia Natural de Madrid. En el centro de la sala de los insectos percibe una escultura colosal con las dos figuras pintadas por Millet. A la salida Dalí sodomiza a Gala «de una manera rápida y en extremo salvaje, rabiosa. Los dos nos deslizábamos –sigue diciendo Dalí– en un baño de sudor, al término asfixiante de aquel crepúsculo de verano ardiente en el que ensordecía el canto frenético de los insectos»[92]. El artista aclara su terror adolescen te hacia el acto amoroso y añade que es la aparición en el sueño de los personajes del Angelus lo que hace despertarse en él y en Gala todos los instintos atávicos. «Siempre había pensado –precisa– que el destino del macho de la mantis ilustraba mi propio caso frente al amor»[93].

24. Jean-François Millet, El Ángelus, 1859, París, Musée du Louvre.



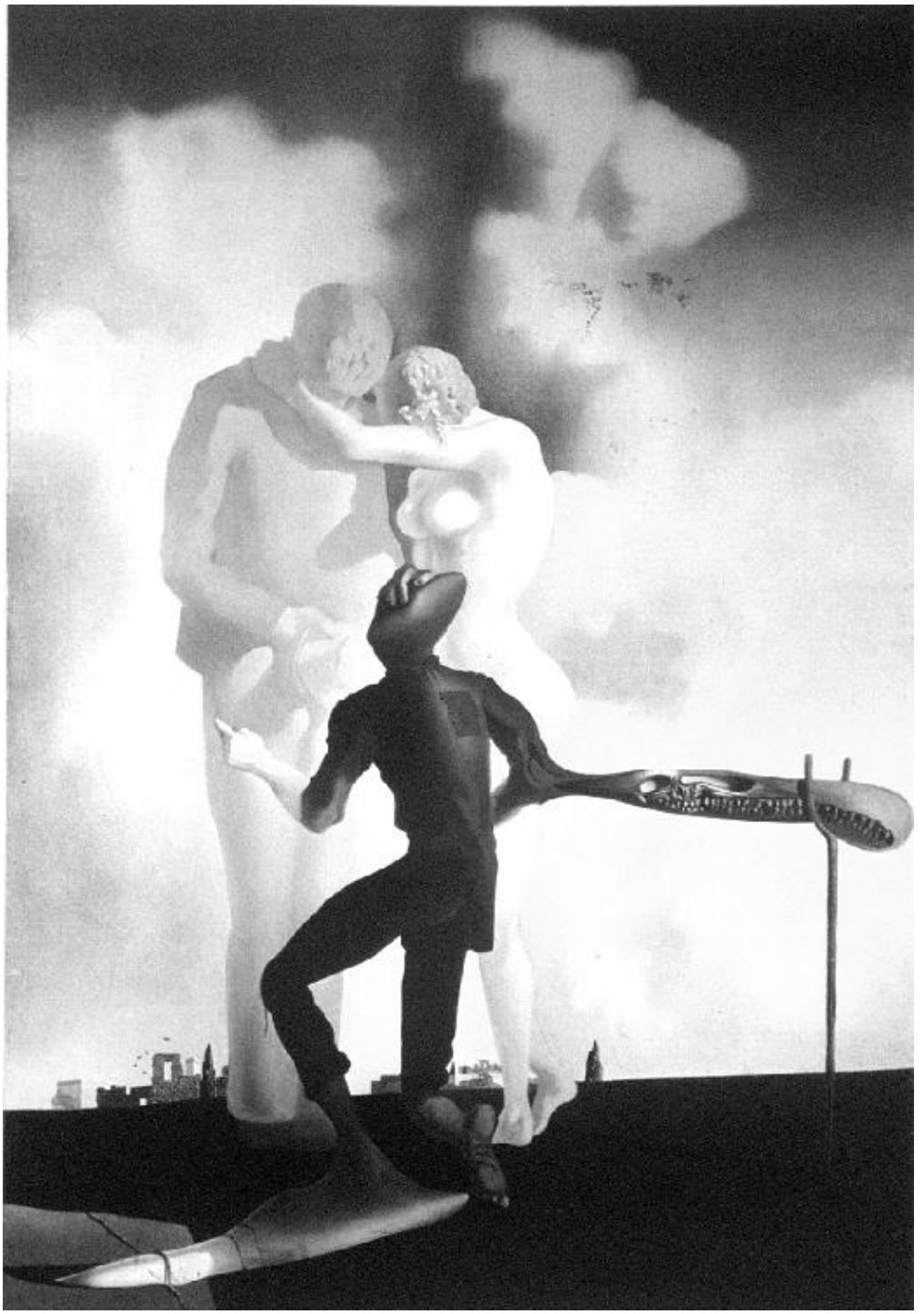
25. Ilustraciones contenidas en el libro de Salvador Dalí El mito trágico del Ángelus de Millet, 1963.



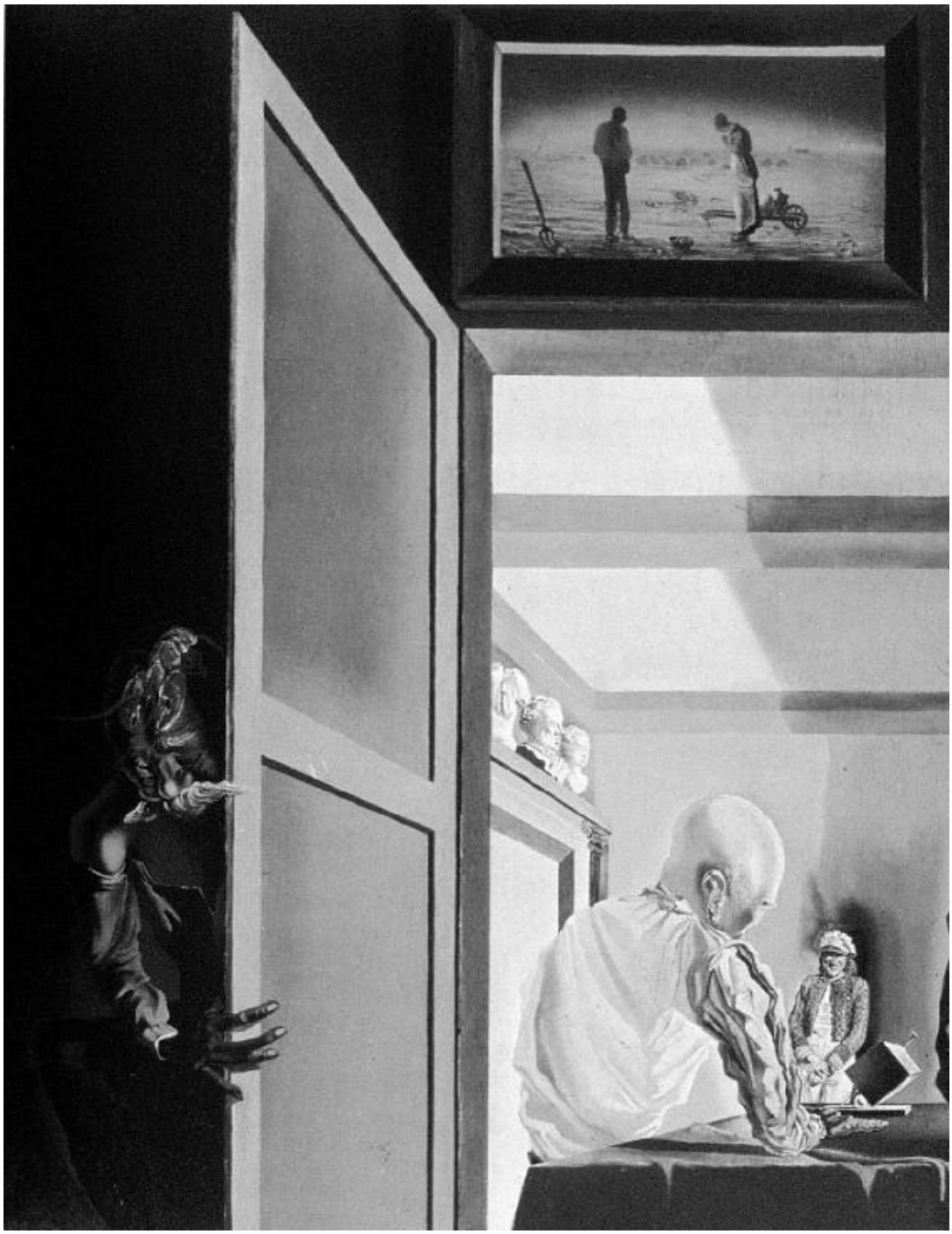
26. Alucinación parcial: seis apariciones de Lenin sobre un piano, 1931, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

El mito trágico del Angelus de Millet fue escrita en los años treinta pero el manuscrito se perdió durante la Segunda Guerra Mundial y no se publicó hasta su reaparición, a principios de los años sesenta. Sin embargo, es muy considerable el número de cuadros anteriores a la guerra que acusaron el impacto de los descubrimien tos sobre el Angelus . La Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano (1931) [26], presenta ya la identificación tácita entre las cerezas de la silla y el rostro de Lenin aureolado, como una verdadera yema de huevo. El pintor lo menciona en una nota de su libro[94]*, y aunque no aclare muy bien por qué aparece allí, adivinamos en seguida su relación con lo que se dice sobre la aparición del Angelus en un montón de cerezas y el canibalismo de los objetos*[95]*. Mucho más claramente vinculados al tema están cuadros como Meditación sobre el arpa (1932-34) [27], Gala y el Angelus de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfo sis cónicas (1933) [28], Los atavismos del crepúsculo (fenómeno obsesivo) (1933-34) [29], etc. La estática inmovilidad de los personajes en este último ejemplo, con la calavera casi fósil del hombre, marca el primer paso hacia una «cosificación» de los protagonistas: en Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet (1933) [30] se han convertido en ruinas agrietadas e invadidas por la vegetación; creo que se trata de una obra vinculable al tema de la Gradiva, tan importante por otros conceptos en la mitología daliniana. El Angelus arquitectónico de Millet (1933) [31] muestra al hombre y a la mujer como dos gigantescos cantos rodados, a mitad de camino entre la*

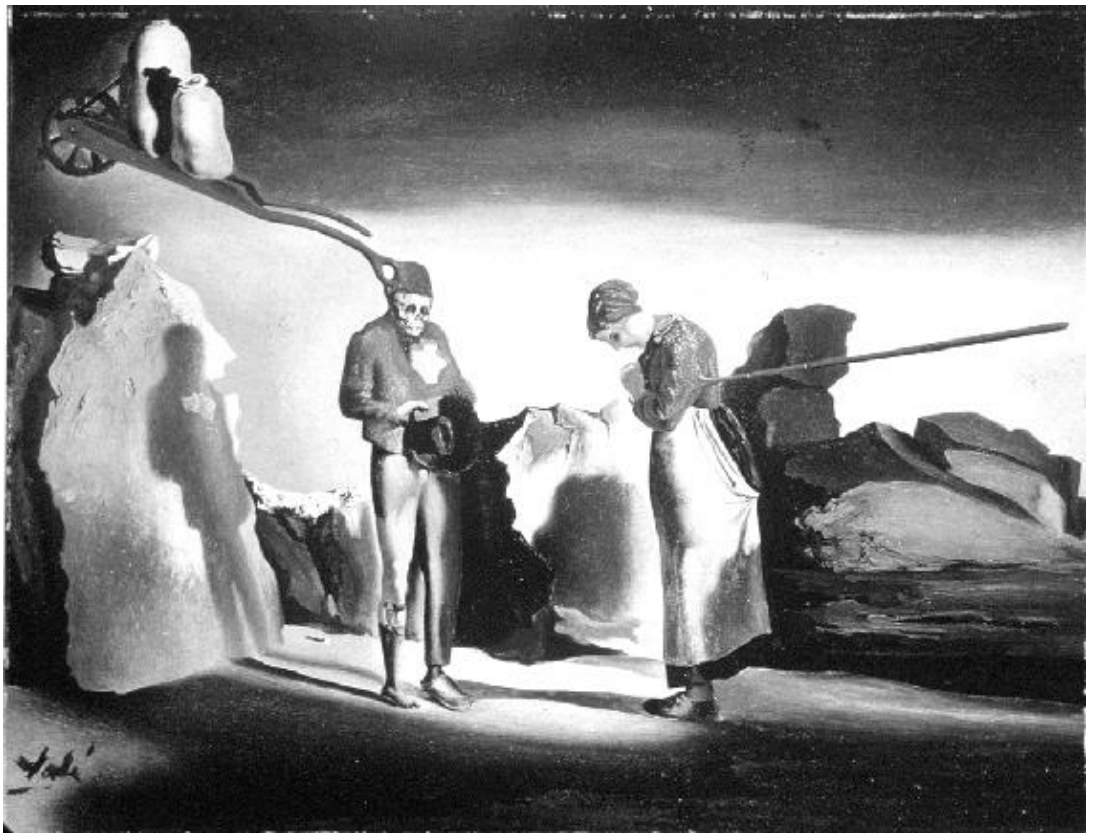
interpretación de la arquitectura curva, blanda y comestible del art nouveau, y la cosificación geológica, dura y eterna. ¿Hay algo más ancestral que la fosilización o que la estructura mineral? Así es como se explicaría Vestigios atávicos después de la lluvia (1934). El canibalismo amoroso (mujer-hombre-niño), vendría a decirnos Dalí, es universal, está arraigado en la naturaleza más profunda de los seres, en el alma de la tierra.



27. Meditación sobre el arpa, 1932-34, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

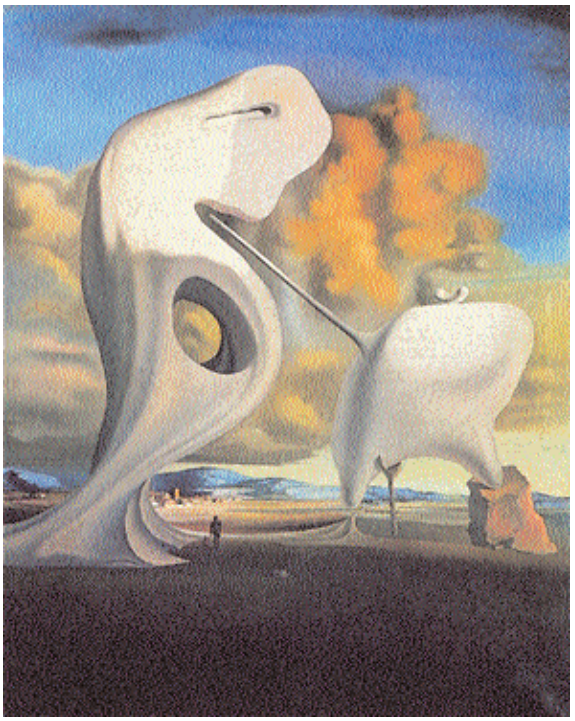


28. Gala y el Ángelus de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas, 1933, Ottawa, The National Gallery of Canada .



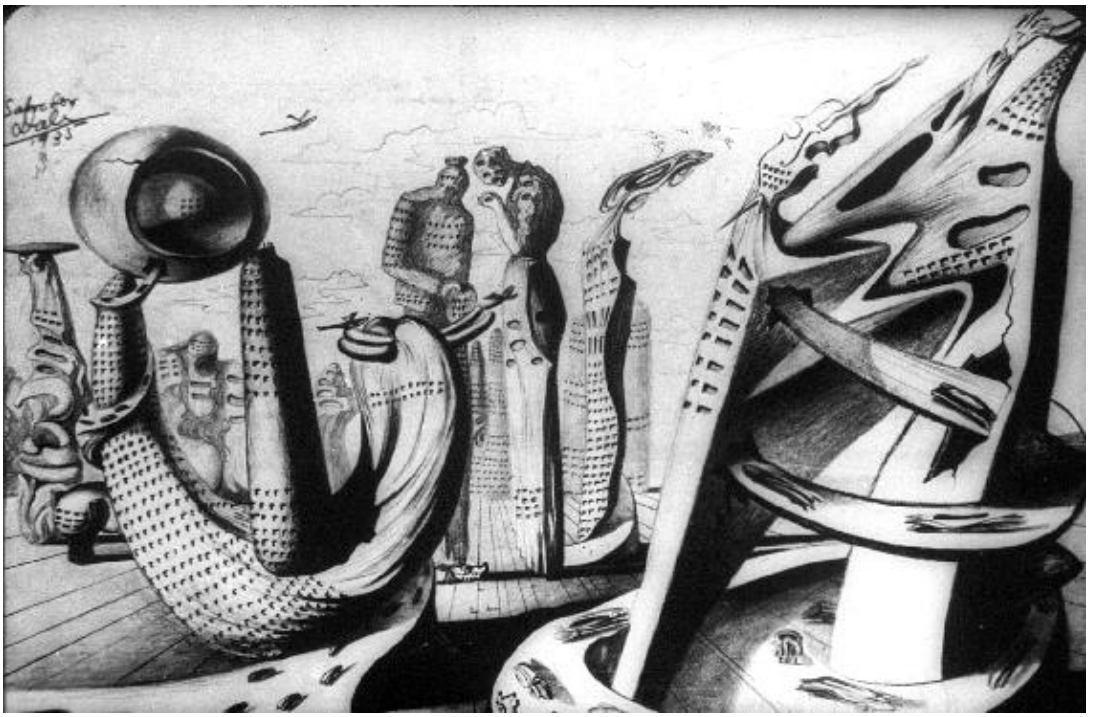
29. Atavismos del crepúsculo, 1933-34, Berna, Kunstmuseum.

30. Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet, 1935, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.



31. Ángelus arquitectónico de Millet, 1933, Madrid, MNCARS.

No podemos sorprendernos de reencontrarlo en los rascacielos de Nueva York. De ellos dice Dalí que copulan y se devoran como Angelus de Millet: «Es el ingastado deseo sanguinario lo que les alumbra y hace circular toda su central calefacción y poesía por su ferruginosa osamenta de diplococo vegetal»[96]. En La ciudad (1935) [32], uno de los dibujos realizados para el American Weekly, los protagonistas del Angelus son dos rascacielos, perfectamente identificables entre otros edificios con extrañas formas fálicas y rampas recorridas por coches aerodinámicos. Dalí, que siempre fue muy puntilloso respecto a las muchas ideas que, según decía, le robaban (por ejemplo, los vehículos aerodinámicos), no reconoció en esta ocasión que sus nociones acerca de los rascacielos bien podían derivar de un articulito de Documents publicado en 1930. Michel Leiris conectaba allí con la Torre de Babel la eterna lucha del hijo contra su progenitor; el deseo de escalar el cielo equivaldría al de destronar al padre para apropiarse de su virilidad:



32. La ciudad, 1935, dibujo para American Weekly.

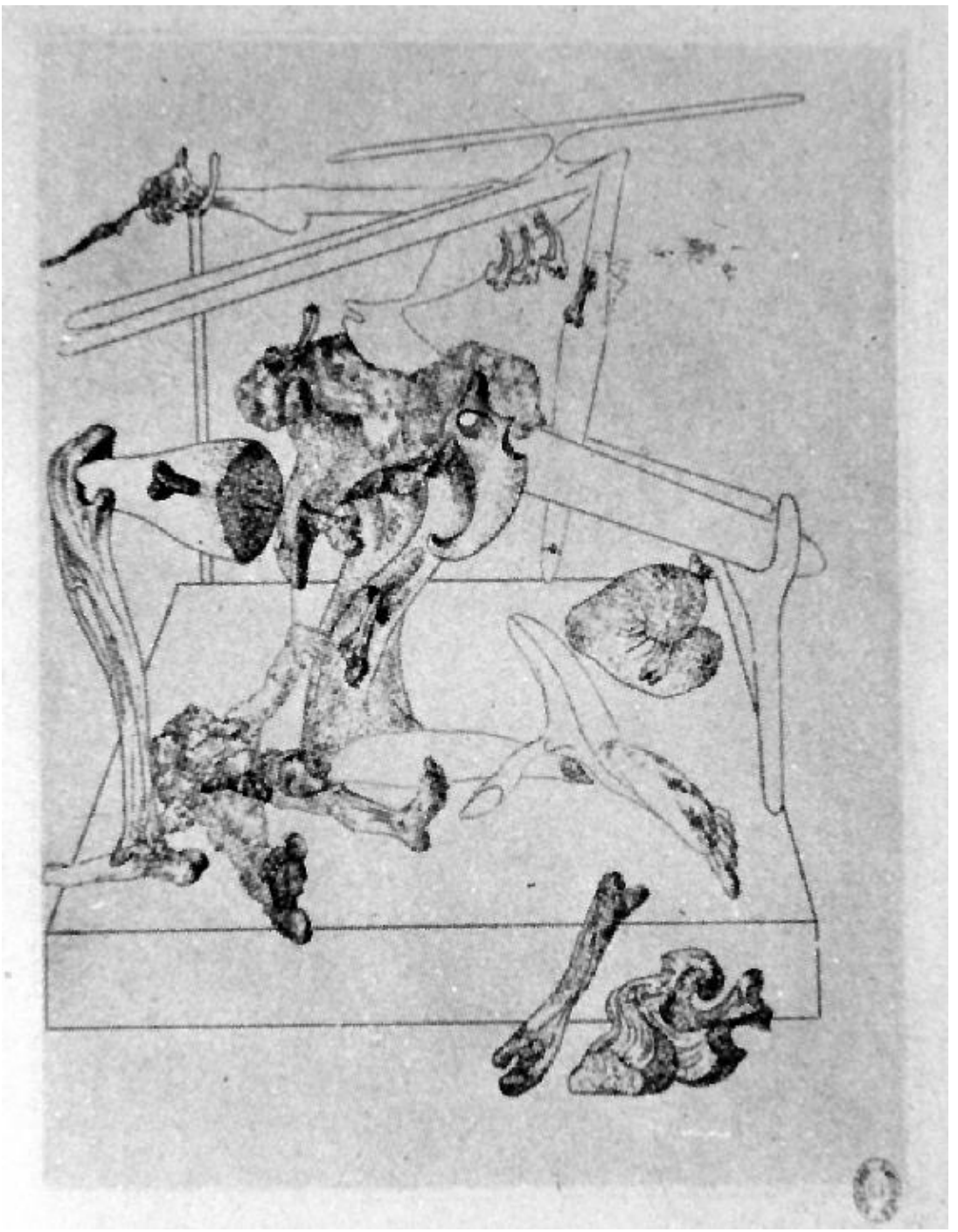
«El verbo “rascar”, por una parte, y el sustantivo “cielo” por otra, evocan además una imagen erótica en la que el edificio que “rasca” es un falo más claro todavía que el de la Torre de Babel, y el cielo que es rascado –objeto codiciado de dicho falo– la madre deseada incestuosamente, como en todos los intentos de raptar la virilidad paterna»[97].

El tema del Angelus no desapreció prácticamente nunca de la obra de Dalí, reemergiendo con cierta fuerza en los años sesenta y setenta, una vez publicado ya el libro. Pero estos trabajos tardíos tienen poco interés para el argumento que ahora queremos desarrollar.

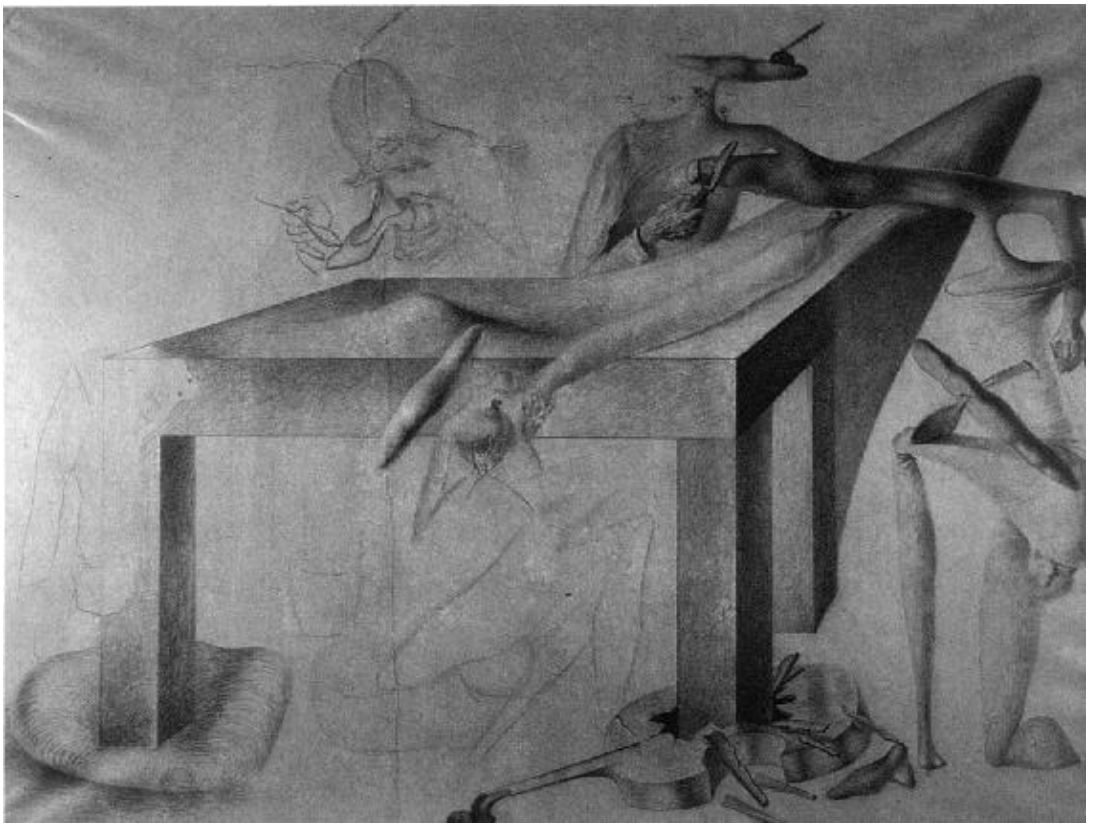
Mataderos

Sí lo tienen, en cambio, otras obras «sanguinarias» de su etapa surrealista, donde los objetos se devoran como seres vivos, y los seres vivos como extraños seres ancestrales[98]. Las ilustracio nes para los Cantos de Maldoror (1933-34) son de una violencia inusitada: la aguja de una máquina de coser perfora el cráneo de un niño mientras lo devora su padre, los cuchillos cortan trozos vivientes de miembros humanos, extraños seres biomórficos se interpenetran y

se desgarran, fragmentos de huesos y de carne palpitante pululan por doquier [33]. Y todo eso entre la aparición periódica de los personajes de Millet. Este es, por lo demás, el mismo mundo sádico de otros muchos dibujos ejecutados en la primera mitad de los años treinta (Dibujo erótico, 1931; Canibalismo de los objetos, 1932 [34]).



33. Ilustración de Dalí para Los cantos de Maldoror, 1933-34.



34. Canibalismo de los objetos, 1932, colección particular.

Tales obras refuerzan nuestra impresión de hallarnos ante la ejecución o los despojos de una matanza. He aquí un tema fascinante para algunos sectores de la vanguardia histórica, y sorprende que no se le haya dedicado mayor atención. Los futuristas, al exaltar la máquina, el progreso industrial, y al considerar la guerra como «higiene del mundo», glorificaron de modo inevitable las grandes matanzas contemporáneas. Hay un manifiesto terrible de Marinetti, «La guerra eléctrica», en el que se entusiasma por el comercio de huesos humanos en Manchuria para la fabricación de pólvora. Los japoneses, según parece, carbonizaban los despojos de los innumerables chinos masacrados para hacer con ellos una sustancia explosiva mucho más mortífera que todas las conocidas hasta entonces. Los cráneos no servían para este negocio, algo maravilloso en opinión del profeta futurista, ya que él también compartía «su desdén por estos lamentables cofrecillos de la antigua sabiduría». Veamos el tono de algunas de sus exclamacio nes:

«¡Gloria a la ceniza indomable del hombre que revive en un cañón! Aplaudamos, amigos míos, este noble ejemplo de violencia sintética. Aplaudamos esta sonora bofetada dada en pleno rostro a todos los estúpidos cultivadores de las tumbas floridas.

¡Aprisa! Desembaracemos el camino y que se atasquen de cadáveres bien amados las bocas de los cañones. O mejor todavía, que esperen al enemigo muellemente mecidos en los bonitos torpedos flotantes, ofreciéndole su boca llena de besos explosivos»[99].

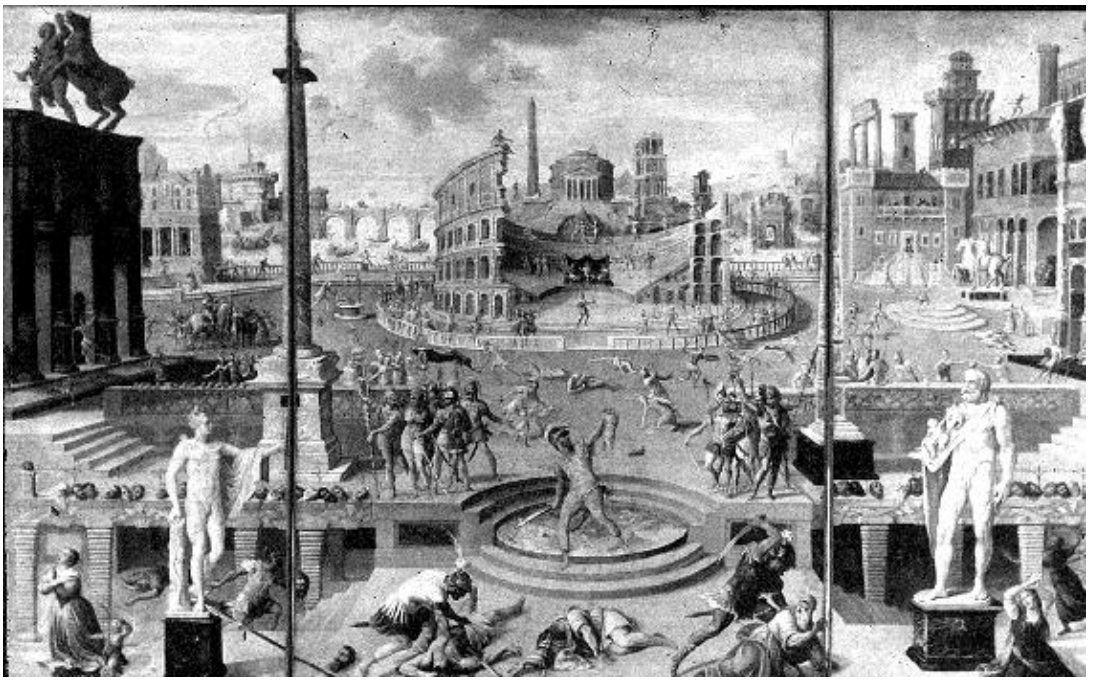
Se diría que la fiesta futurista es la matanza, y no estará de más señalar que algunos sectores del dadaísmo, aunque con un sentido muy distinto, heredaron esta fascinación. ¿Olvidamos a André Breton quien dijo que el acto surrealista por excelencia era disparar indiscriminadamente sobre una muchedumbre? Es, desde luego, una afirmación muy temprana que no repitió cuando su movimiento se aproximó al pensamiento y a la estrategia política del Partido Comunista. La postura oficial, expresada a partir de 1929 con la nueva revista Le surréalisme au service de la révolu tion, fue considerar la matanza humana como una resultante de la desigualdad y de la opresión del sistema capitalista. Un ejemplo: en 1931 los surrealistas se opusieron a la muestra triunfalista del imperio francés y redactaron el panfleto Ne visitez pas l'Exposi tion Coloniale . En él expresaron con energía su repulsa de las matanzas de indígenas en las colonias con el pretexto de salvar la integridad territorial francesa[100].

Pero hay otra pulsión en el surrealismo, subterránea, próxima o paralela a la «oficial». Es apolítica, más instintiva y sadiana. Los artistas plásticos la siguen sin teorizar apenas sobre ello. Ahí se sitúan las Massacres de André Masson[101], o las Crucifixiones de Picasso, publicadas en parte en el primer número de la revista Minotaure. Nuestro genial pintor malagueño puso sobre el tapete el mito de la violencia gratuita y de la sangre, admirablemente ejemplificado en las corridas de toros[102]. El sacrificio ritual de los antiguos cultos mediterráneos aparecía vivo, con toda su carga de sexo y muerte. Yo creo que los teóricos de esta corriente fueron, como cabía esperar, los disidentes agrupados en torno a la revista Documents . En 1930 dedicaron un número extraordinario a Picasso, el único ofrecido a un artista vivo, y es seguro que no veían en él a una inocente hermanita de la caridad.

Georges Bataille, por ejemplo, escribió sobre los brutales cultos satánicos en Estados Unidos o sobre la inmensa cantidad de sangre animal vertida en los países «cristianos»[103]. Se ocupó especialmente de los mataderos señalando su naturaleza ritual; la maldición que pesa sobre ellos le parecía propiciar lo peor

para la sociedad contemporánea: «Las víctimas ... no son los matarifes o los animales, sino los buenos ciudadanos que han llegado al punto de no poder soportar más que su propia fealdad, fealdad que responde, en efecto, a una necesidad enfermiza de limpieza, de pequeñez biliosa y de aburrimiento»[104]. Acompañando a este texto iban unas fotos inquietantes, hechas por Eli Lotar, de los mataderos de La Villette [35]. También podemos mencionar el artículo sobre los hermanos Bonjour, los dos eclesiásticos del siglo XVIII que fundaron la sanguinaria secta flagelante de los farineístas[105]. La negación de la parte oscura y subterránea del hombre le parecía a Bataille la causa de «las más violentas cóleras, como si las bases mismas de la existencia hubiesen sido puestas en cues tión»[106]. Michel Leiris, por su parte, firmó un interesante artículo sobre el cuadro de Antoine Caron, entonces casi desconoci do, Les massacres du Triumvirat [36]. No hay duda de las razones por las que ésta y otras obras similares eran, para este autor, realmente fascinantes: «Si la tragedia, en materia estética, es esencialmente noble, no se debe a la majestad del lenguaje o a la grandeza de las actitudes, sino que, aparentemente o no, en ella se vierte mucha sangre»[107].

35. Eli Lotar, fotografías de los mataderos de París ilustrando el artículo de Bataille «Massacres». Documents, núm. 6, 1929.



36. Antoine Caron, Les massacres du Triumvirat, 1566, Musée du Louvre.

La guerra

Tenía razón, y es por eso, precisamente, por lo que la Guerra Civil española fue vivida como una gran tragedia de la Europa contemporánea. Los surrealistas ortodoxos se apresuraron a condenar la sublevación militar, alineándose en este aspecto con casi todas las fuerzas intelectuales democráticas, marxistas o burguesas. Fue entonces cuando una importante tradición iconográfica de crueldades y matanzas «encontró» una realidad objetiva a la cual representar. El Minotauro, representación mítica de la fuerza instintiva, era ahora el toro ibérico, martirizado por la contienda, sacrificado salvajemente por la fuerza represora, clerical y racista del fascismo. La defensa de la República española era un episodio más en la lucha surrealista en pro de la libertad, de la imaginación y del amor. No fue necesario, pues, que artistas como Masson, Miró o Picasso, cambiaran su temática. Bastó un nuevo contexto político-militar para que todo adquiriese otra significación.

Guernica es el cuadro más importante del periodo, y quisiera señalar ahora que Picasso, con esta obra, hizo militancia antifas cista con los instrumentos ideológicos y las tradiciones iconográ ficas de la corriente surrealista más «amoral». Documents no tenía compromiso político de ninguna clase, a diferencia de Le surréalis me au service de la révolution . Allí publicó

Bataille un artículo, en 1930, titulado «Soleil pourri» (evidente réplica al «Âne pourri» de Dalí) que contiene casi todos los elementos del Guernica . Picasso lo leyó, sin duda alguna, pues apareció en el número de su famoso homenaje. Bataille señalaba cómo el sol, símbolo positivo de elevación espiritual, podía cambiar de sentido cuando era «fijado» obstinadamente, ya que entonces significaba la combustión, y se identificaba con los espumarajos en la boca y las crisis epilépticas: «Mitológicamente el sol mirado se identifica con un hombre que degüella a un toro». También aludía a cómo los cultos mitrádicos, para recoger los beneficios morales del sol cegador, fomentaron un ritual que consistía en degollar un toro sobre el fiel, arrojando sobre él la sangre caliente y las vísceras del animal. El toro sacrificado sería símbolo del sol, como también lo sería un hombre degollándose a sí mismo, o un ser antropomorfo descabezado. «Todo esto nos conduce a afirmar que el sumum de la elevación se confunde prácticamente con una caída repentina de una violencia inaudita»[108].

A mí me parece que todo ello está de alguna manera recogido en Guernica . Pero hay más. Bataille habla de la boca en otro articuli to posterior y dice que por ser la «proa» de los animales es la parte más viva y terrorífica del cuerpo. Aunque en el hombre es diferente, pues no se sabe exactamente dónde comienza, la signifi cación ancestral de este órgano a veces reaparece:

«En las grandes ocasiones la vida humana se concentra todavía bestialmente en la boca, la cólera hace rechinar los dientes, el terror y el sufri miento atroz hacen de la boca el órgano de gritos delirantes. A propósito de esto, es fácil observar que el individuo desquiciado levanta la cabeza extendiendo el cuello frenéticamente, de modo que su boca viene a situarse todo lo posible en la prolongación de la columna vertebral, es decir, en la posición que ocupa normalmente en la constitución animal»[109].

En la obra más famosa de Picasso, las bocas de la yegua[110] (bajo el «sol fijo» o bombilla) y la de la madre con el niño muerto, parecen ilustrar las palabras anteriores. También se reconocen en Guernica algunas de las ideas y elementos desplegados por Bataille en su trabajo sobre las mutilaciones sacrificiales y la oreja de Van Gogh[111].

Queda claro, sin embargo, que Picasso no es un mero ilustrador de textos ajenos, ni de Bataille ni de ningún otro. Por el contrario, me parece que la deuda con Documents hace más notable su reorientación iconográfica de la temática sacrificial. Las reglas de la corrida (en Guernica están todos sus actores), metáfora de la muerte ritual, son violentadas por el bombardeo ciego,

gratuito, indiscriminado. Esta matanza rompe las leyes del canibalismo amoroso ancestral. Al salir así de la naturaleza primordial, el artista y su público se ven obligados a reconocer la existencia de la historia. Lo eterno se hacía contingente. Por este camino se introducía, inevitable, el «compromiso moral».

¿Puede decirse lo mismo de Dalí? Aunque insulte a Bataille en una nota de «L'Âne pourri»[112], ambos se asemejan por su amorali dad. Dalí no ve en la Guerra Civil la irrupción de la historia sino una confirmación de la antropofagia «natural». A propósito de Canibalismo del otoño (1936-37) [37] habló de «esos seres ibéricos, entredevorándose en el otoño, expresando el patos de la Guerra Civil, considerada por mí como un fenómeno de historia natural, al contrario de Picasso, que la consideraba como un fenómeno político»[113]. Dalí no ocultó su ambigua fascinación por aquella gigan tesca hecatombe colectiva, y no puede negarse que, al describirla en su Vida Secreta, alcanzó cotas muy elevadas de calidad poética. España es vista como una prodigiosa estructura mineral, como una gran llama, como un inmenso campo de cadáveres putrefactos, un ser que da lo mejor de sí mismo en el momento preciso del cataclismo:

«Y de pronto, en medio del cadavérico cuerpo de España, medio devorado por los bichos y gusanos de ideologías exóticas y materialistas, se vio la enorme erección ibérica, como una inmensa catedral, llena de la blanca dinamita del odio ¡Enterrar y desenterrar! ¡Desenterrar y enterrar! ¡Enterrar para desente rrar! ... De todas partes subía en la martirizada España un olor de incienso, de casullas, de quemada grasa de curas y de carne espiritual descuartizada, que se mezclaba con el olor a pelo goteante del sudor de la promiscuidad de esa otra carne, concupiscente y tan paroxísticamente descuartizada, de las multitudes que fornicaban entre sí y con la muerte. Y todo eso ascendía al cielo con el olor mismo del éxtasis del orgasmo de la revolución»[114].

37. Canibalismo de otoño, 1936, Londres, The Tate Gallery.

Dalí confesó a Bosquet, ya en los años sesenta, que le gustaban los trajes de la Guerra Civil, con todos esos galones y perifollos que daban una imagen centelleante y pintoresca[115].

Pero había en esto mucho de su conocida actitud provocadora. En 1936-37 Dalí pasó por una grave crisis de conciencia, si es que tal cosa puede decirse de él, y eso se refleja en el modo como describe su estancia solitaria, al principio de la guerra, en un hotel de los Alpes. Cuenta que un día, mientras defecaba en el retrete, se clavó en el dedo un trozo de moco seco que quiso arrancar de la pared. Su obsesión paranoica le lleva en seguida a imaginar que la podredumbre le invade el cuerpo y que tendrán que cortarle la mano. Tras muchas angustias se da cuenta de que no se había herido con un moco sino con

un fragmento de cola endurecida; sólo entonces, tras un sueño reparador, sabe que no volverá a su España en guerra, pues, según sus propias palabras, «acababa de experimentar una «guerra civil» en mi propio cuerpo, del cual había cortado el muy importante trozo de mi mano derecha»[116]. ¿Debemos creernos que todo fue tan simple como esa pueril sustitución? ¿Cuál era su verdadero sentimiento ante la contienda?

Más que responder con certeza a esas preguntas me interesa resaltar algo que debió complacer (y sobrecoger) sobremanera al narcisista Salvador Dalí: él podía ver la guerra como una confirmación de su intuición paranoica, como esa materialización de las convicciones que convierte en «prueba» irrefutable la simple hipótesis del científico. No olvidemos que consideraba al método paranoico crítico como algo profundamente serio, y no es ninguna tontería, como ya hemos dicho más arriba, la probable deuda de Lacan con el artista catalán. Dalí «vio» la Guerra Civil mucho antes de que estallase. Al comienzo de Babaouo (1932) colocó una frase misteriosa: «La acción de esta película se desarrolla en 1934 en no importa qué país de Europa, durante la guerra civil». La mención del «castillo de Portugal» nos hace pensar en la Península Ibérica. Finalmente, cuando los protagonistas Mathilde y Babaouo escapan del castillo, Dalí describe en la carretera «patrullas de soldados comunistas»[117]. De creer lo que dice en su singular autobiografía, ya veía venir la contienda hacia 1930, durante su conflictivo veraneo malagueño. Absolutamente indiscutible desde este punto de vista es la Premonición de la guerra civil (1936) [38], pintado unos meses antes de que estallara el conflicto. En este cuadro hay un ser espantoso, automutilándose despiadadamente ante un paisaje ampurdanés, desnudo y mineral, con un prodigioso «drama de nubes» en el cielo inmenso. Su autor habló de «monstruosas excrecencias de brazos y piernas que se desgarraban recíprocamente en un delirio de autodestrucción»[118]. Las judías que dice haber colocado aquí y allá para favorecer la ingestión de tanta carne desgarrada, nos sirven para constatar su visión caníbal y «natural» de tan dramática realidad.

38. Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la guerra civil, 1936, Filadelfia, Museum of Art.

Para entender mejor el sentido de su premonición debemos precisar algunas cosas más. El método daliniano parecía implicar, desde los primeros momentos de su formulación, una materialización más o menos automática de lo que elaboraba la conciencia. Dalí cuenta que en su infancia veía imágenes superpuestas y sucesivas en una misma configuración formal, «todo como si mi cabeza hubiese sido un verdadero proyector de películas, en virtud del cual todo lo que ocurría dentro de mí era simultáneamente visto externamente por mis propios ojos»[119]. En 1930 aventuraba la hipótesis de que en un próximo futuro la realidad sería considerada sólo como «un simple estado de depresión y de inactividad del pensamiento»[120]. Así se privilegiaba la primacía de la mente activa sobre los estados pasivos (automatismo psíquico) que habían predominado en la primera etapa del surrealismo. También rechazaba al materialismo dialécti co, que tendía a ver en el mundo exterior una «realidad» a la cual se plegaba la conciencia. Dalí se apartaba así de Breton y de Bataille, de modo que tan irreconciliables enemigos podían coincidir en el mismo «materialismo». En 1935, un año antes del inicio de la guerra civil, Dalí publicó La conquête de l'irrationnel, el libro donde precisaba con mayor claridad esta línea de pensamiento. La actividad paranoico crítica es definida allí como «una fuerza organizadora y productora del azar objetivo»[121], y expresa el anhelo de las imágenes delirantes por alcanzar una existencia objetiva en la realidad. Puntualiza:

«Toda mi ambición sobre el plano espiritual consiste en materializar, con la furia de precisión más imperialista, las imágenes de la irracionalidad concreta. Que el mundo imaginativo y de la irracionalidad concreta sea de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma dureza, del mismo espesor persuasivo, cognoscitivo y comunicable, que el del mundo exterior de la realidad fenoménica»[122].

Esto significaba que la Guerra Civil podía verse como la concretización «real», necesaria e inevitable, del delirio anticipado del artista. De este modo Dalí no habría adivinado el próximo desencadenamiento del conflicto puesto que, con su mente paranoica, lo habría provocado. Las matanzas de la guerra no serían, pues, actos rituales vengativos más o menos solapados, según habría supuesto Bataille, ni tampoco un resultado extremo de la lucha de clases, al modo marxista, sino meras proyecciones en la realidad objetiva de los fantasmas del yo. Parece que Dalí no llegó a formular tal cosa con inequívoca claridad, pero la lógica de su discurso nos obliga a esta conclusión. También él debió pensarlo así, castigándose por haber desencadenado la hecatombe a la pérdida simbólica de esa mano derecha (culpable y masturbatoria[123]) con la que, sin duda, arrancaría algún moco, pero que fundamentalmente le servía para concretizar sus delirios, es decir para pintar y escribir. Por eso expía su «pecado» regresando a la casa paterna para comprobar, aliviado, que todo sigue como en su lejana infancia: «¡Nada había cambiado en once años, y todo había quedado igual a pesar de tres años guerra civil y revolución! ¡Oh, la perennidad, la fuerza, la indestructibilidad del objeto real! ¡Insondable violencia de las cosas tangibles y formales en detrimento de la historia; poder aterrador y permanente de lo «concreto material» sobre la efímera vanidad del revolucionarismo ideológico»[124]. A primera vista Dalí se refiere a las pretensiones de los perdedores, pero ¿cómo no ver que también está hablando de sí mismo, antiguo surrealista «revolucionario»? ¿Cómo no reconocer el empeño infantil por minimizar y desviar hacia otros el daño que creía haber provocado?

Con esto acaba casi la Vida Secreta, y uno cree ver claro el argumento: el hijo rebelde que roba el fuego e incendia el mundo para vencer a su padre, regresa investido de poder, pero arrepenti do, al seno familiar. En lo sucesivo él asumirá, hipertrofiándolos monstruosamente, los valores tradicionales. ¿Imaginó Dalí al franquismo y a la monarquía de Juan Carlos I como otras tantas materializaciones de su «delirio objetivo»?

Lo contrario

Pero en esto, como en todo, no parece correcto juzgar a Dalí con los parámetros de la moral ordinaria. Los surrealistas insistieron en el carácter dialéctico de su visión del mundo, y a ello se refería René Crevel en uno de los primeros libros dedicados a nuestro artista. Según él, al afirmar que la salvación no estaba en ningún lugar, se hacía lo mismo con la condena[125]. Así se explica su vibrante justificación de los delirios dalinianos:

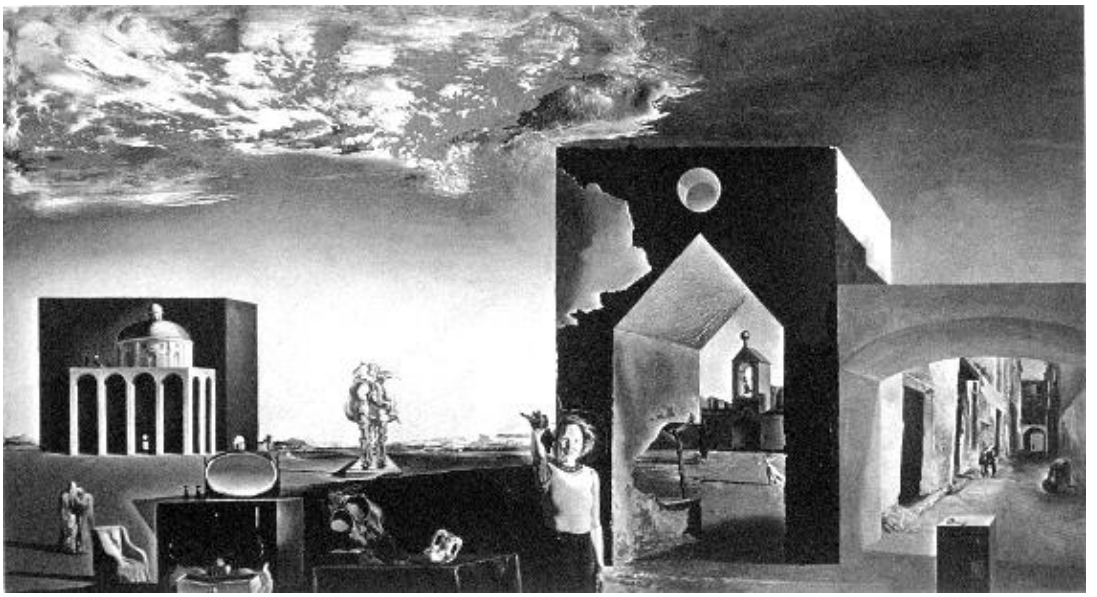
«El derecho del pensamiento a la paranoia, digan lo que digan nuestros Mussolinis de la higiene mental, es el mismo que el de un sexo a la erección, a la eyaculación. Así que no más fundas para los objetos, ni condones sobre las ideas. Ellos se empalman y revientan los preservativos, corazas contra la voluptuosidad, tela de araña contra los riesgos»[126].

La dificultad para condenar a Dalí deriva también de su perpetua «movilidad». Esto, unido a una producción artística y literaria verdaderamente torrencial, provoca una cierta impresión de inaccesibilidad. ¿Cómo reprobar lo que no se conoce suficientemente bien? Y sin embargo Dalí afirmaba, con toda razón, que su vida tenía unos pocos mitos o elementos constantes limitados que se repetían con tenaz reiteración[127]. Esta aparente paradoja se aclara parcialmente cuando comprobamos los medios sutiles para la manipulación de lo real empleados por el artista catalán, mucho más ricos que la sencilla «síntesis» entre dos extremos que caracteriza a la dialéctica hegeliana.

El primer mecanismo daliniano es el deslizamiento: de una forma o de una idea pasa a otra similar pero de naturaleza diferente. Un ejemplo podrían ser los fundidos encadenados, con los pechos femeninos convirtiéndose en nalgas, o el vello de las axilas en erizos de mar, que vemos en Un perro andaluz; también podríamos considerar aquí las blandas transformaciones paulatinas de los personajes y las cosas en El gran masturbador [14] o en El enigma del deseo [2], por mencionar obras ya analizadas.

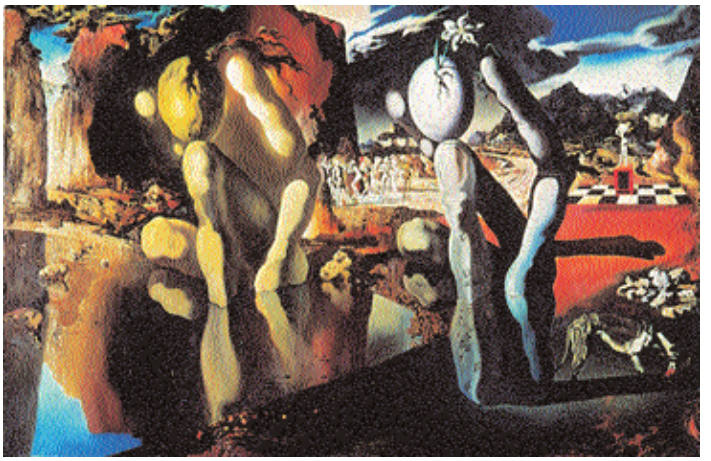
Otro recurso, más fructífero todavía, es el de la sustitución . Aquí se ofrecen varias posibilidades: una de ellas es la mera suplantación de un objeto por otro cualquiera con el propósito de desplazar una fobia o una amenaza, como el terror simulado por las pajaritas de papel que hizo olvidar a sus compañeros de clase el miedo real del niño Salvador por los saltamontes[128]. Lo más frecuente, en cambio, es que exista una semejanza visual o estructural entre los elementos «sustituibles»: melones y pechos femeninos en el episodio del diávolo enredado junto a la ventana, o diávolo y talle de Dullita un poco

más adelante. Para explicar este procedimiento Dalí hizo cuadros que parecen tablas sistemáti cas, como Eco morfológico [51] o Pareja con las cabezas llenas de nubes [53], ambos de 1936: los objetos, las personas y las arquitecturas se alinean para sugerirnos «resonancias» visuales, estimulando los consiguientes desplazamientos. Eso está muy claro en otro lienzo del mismo año, Afueras de la ciudad paranoico crítica [39]; allí todos los elementos se encadenan por sus semejanzas, formando «racimos» de concordancias visuales, como en un sueño (un racimo de uvas, sostenido por Gala, es el elemento central del cuadro).



39. Afueras de la ciudad paranoico-crítica. Tarde a la orilla de la historia europea, 1936, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

El cambio de forma también puede ser el resultado de una metamorfosis, de modo que la nueva configuración haga desaparecer la anterior. Esto, en una pintura, sólo es posible de forma metafórica, pero fue aplicado y explicado por Dalí en el cuadro y poema titulados Metamorfosis de Narciso (1937) [40]. La cabeza-cebolla del personaje se «transforma» en el huevo del que nace la nueva flor, el nuevo Narciso, Gala:

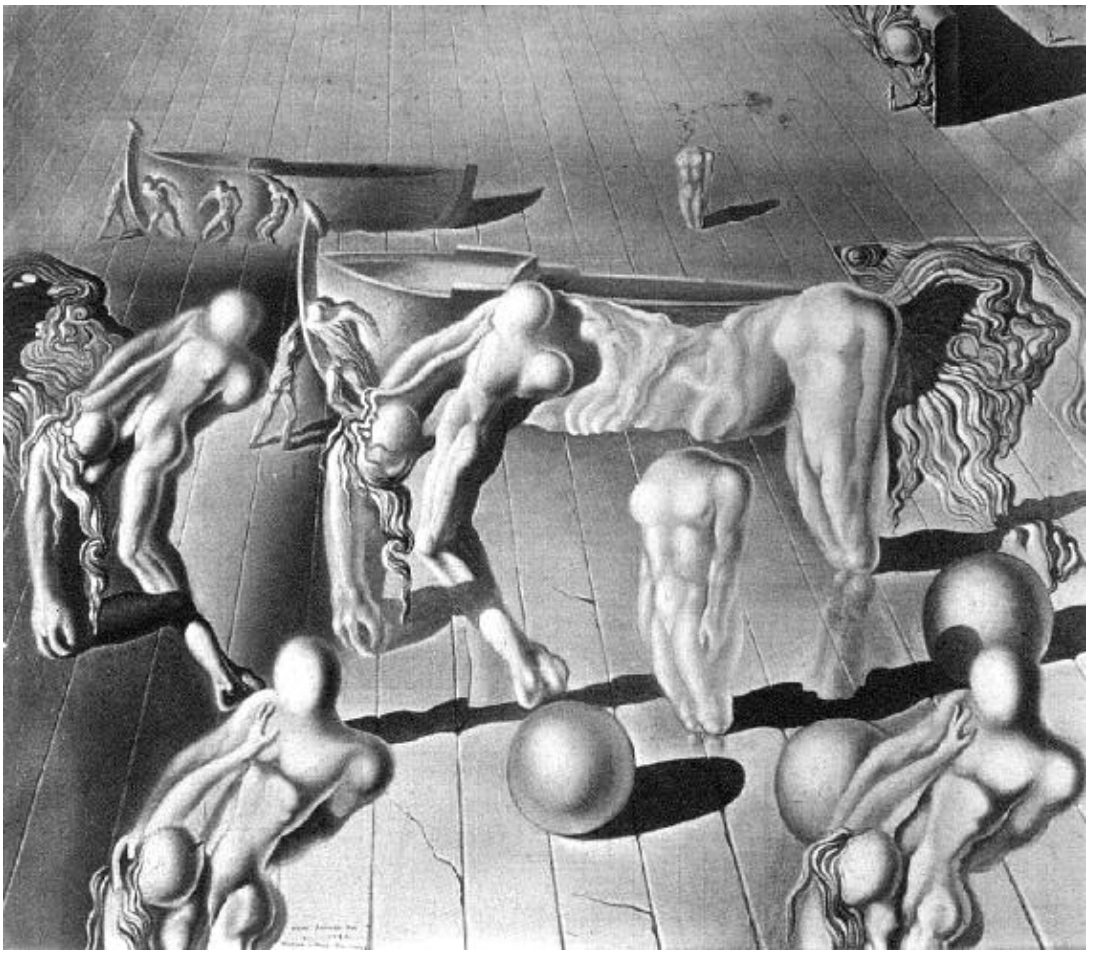


40. Metamorfosis de Narciso, 1934, Londres, The Tate Gallery.

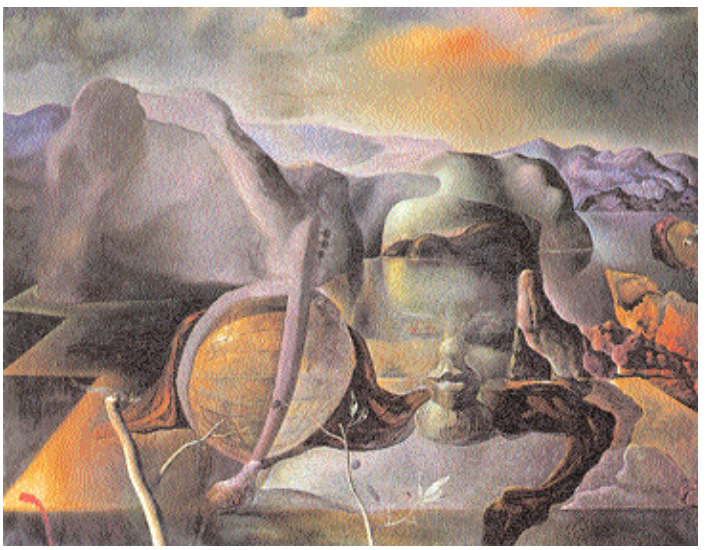
«He ahí que se acerca el gran misterio,
que la gran metamorfosis se va a producir.
con la lentitud digestiva de las plantas carnívoras,
se hace invisible»[129].

Tales metamorfosis parecen situarse para Dalí en una especie de estadio intermedio entre los ecos morfológicos y la imagen múltiple . Dalí empezó a explorar esto último cuando pintó su inacabado El hombre invisible (1929-33) [41], pero no logró resultados plenamente satisfactorios hasta las varias versiones de Mujer durmiendo, caballo, león, invisibles (1930) [42]. En una de ellas, es la repetición obsesiva de la pareja fellatoria (hasta cuatro veces) y de un torso desnudo (tres), lo que nos permite «reconocer» partes importantes de la mujer-caballo. El procedimiento culminó con El enigma sin fin (1938) [43], cuadro del que el propio Dalí aisló hasta seis configuraciones visuales superpuestas mediante unas viñetas publicadas en el catálogo de su exposición en la Julien Levy Gallery (1939); el «moro» de esta obra, fundido con el galgo, ha sido identificado por Sánchez Vidal con el rostro probable de García Lorca (¿el perro andaluz?)[130].

41. El hombre invisible, 1929-33, Madrid, MNCARS.



42. Mujer durmiendo, caballo, león, invisibles, 1930, París, colección particular.



43. El enigma sin fin, 1938, Madrid, MNCARS.

Finalmente, lo hemos ido comprobando, Dalí practica sistemáti - camente la oposición, que es algo así como la prueba final para el método paranoico crítico. Si, como hemos visto, un objeto puede representar, aludir o contener a otro completamente diferente, es porque la «realidad» de cada cosa esconde a otra que bien puede ser perfectamente su contrario. Esto era una obsesión para Bataille quien, desde el primer número de Documents, consideró que la corrección académica era la cara visible que oculta la inevitable presencia de la ignominia, «como si un horror infecto fuese la contrapartida constante e inevitable de las formas elevadas de la vida animal»[131]. Dalí eliminaba la dualidad y fundía la imagen o el significado de lo aparentemente contrapuesto. Por eso, al referirse al moralismo censor con que Breton examinó las manchas en los calzoncillos del personaje de El juego lúgubre (1929) [13], el artista menciona el inútil establecimiento de jerarquías: «Entre el excremento y un trozo de cristal de roca, por el hecho mismo de haber ambos surgido de la base común de lo inconsciente, no podía ni debía haber distinción de categoría»[132]. En otro lugar observó que la belleza de las ágatas es el resultado de una opresión violenta en su originario ambiente coloidal: de la tortura «de la compresión y asfixia moral», nacería la forma que nos maravilla[133]. Por eso dice también que durante la Guerra Civil «la gente aprendió a amarse matándose. Pues nada se parece tanto a un abrazo como una opresión mortal»[134].

Una consecuencia de todo ello es que en lo crudo anida lo podrido, que la vida contiene la muerte, que lo blando exige lo duro, y que los cuerpos desgarrados denotan la pasión. Por eso tiene sentido, y podemos creerlo de verdad, lo que dice Dalí en el epílogo de su Vida Secreta : «El cielo es lo que estuve buscando a lo largo y a través de la espesura de confusa y demoníaca carne de mi vida ... Cuando con mi muleta hurgaba en la pútrida y agusanada masa de mi erizo muerto, era el cielo lo que yo buscaba»[135].

Amor

Y puesto que intentamos alcanzar, como si dijéramos, la cúspide de las aspiraciones dalinianas, tenemos que decir algo del amor. Este es su cielo. No es el amor divino de los santos, ni el panteísta de los místicos, sino el amor humano por una mujer. El amor «loco», casi sublime, que llena el mundo de coincidencias extraordinarias y permite la revelación de todas las maravillas, fue exaltado por André Breton, particularmente en Nadja (1928) y en L’amour

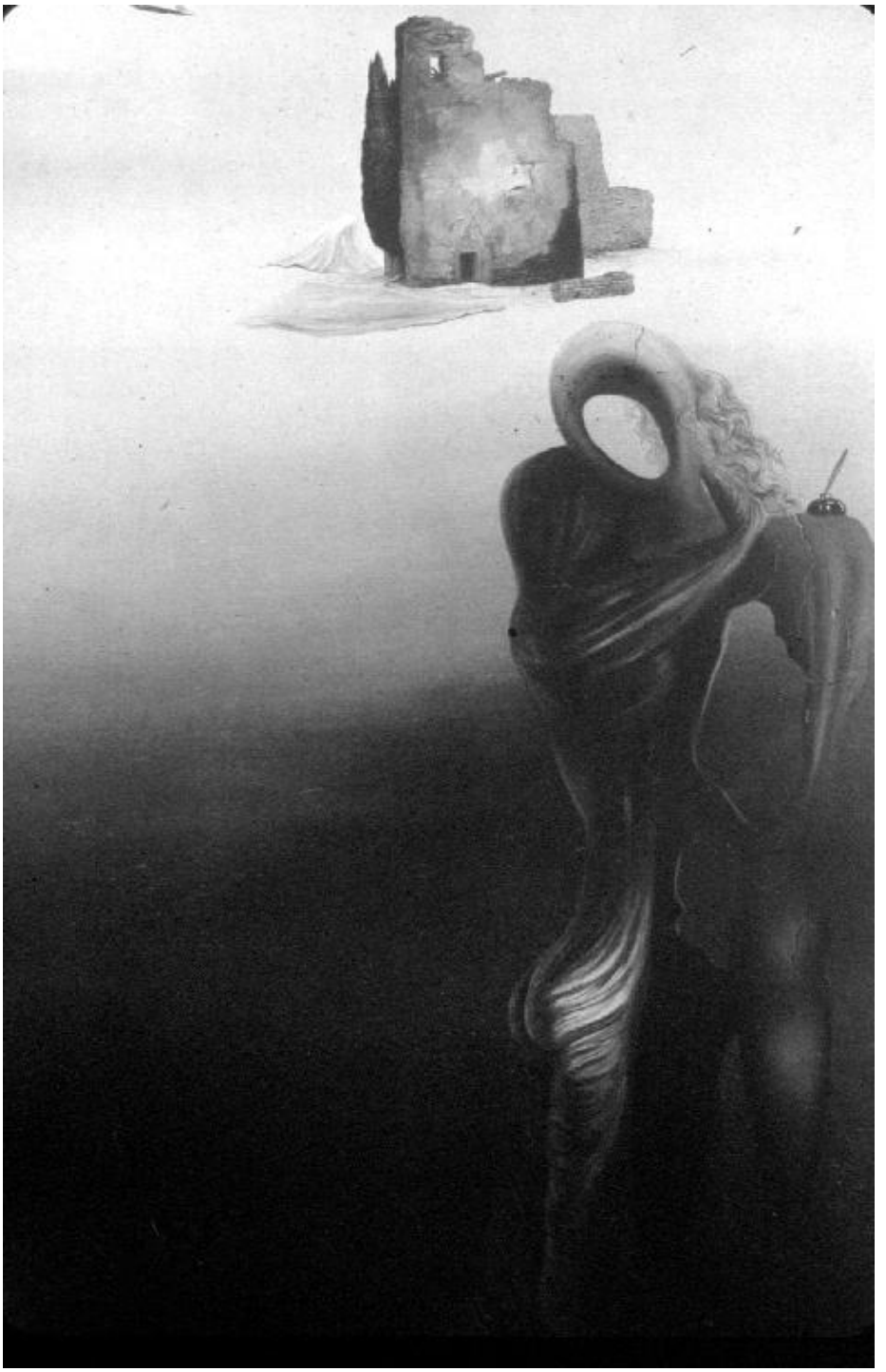
fou (1937). El primer número de La révolution surréaliste se inauguraba con una famosa sentencia de Baudelaire: «La mujer es el ser que proyecta la sombra más grande o la luz más intensa en nuestros sueños». Fueron muy significativas en aquellos años las encuestas surrealistas sobre el amor, el placer en la mujer, el suicidio, etc.[136] Para Dalí, defensor de la belleza «comestible», el sentimiento amoroso se tenía necesariamente que manifestar mediante inequívocas reacciones intestinales. Cuando el amor irrumpe en su vida, piensa que se parece «extrañamente a ciertos síntomas del mareo tan delicados que uno no estaba seguro de si estaba enamorado o iba a vomitar»[137]. Aunque puede suponerse que la aparición de Gala era necesaria para que el joven pintor de Figueras encarnara perfectamente su papel en la escena surrealista, debemos reconocer que la ortodoxia del movimiento no exigía la interpretación que Dalí iba a ofrecer de su pasión. Breton y sus amigos, en efecto, exaltaron el amor pero no mantuvieron por mucho tiempo su fidelidad a una sola mujer. Algunos, como Eluard, tenían incluso una cierta reputación de libertinos[138].

Dalí, en cambio, hizo de Gala uno de los mitos amorosos mejor construidos de nuestra época. La consideró primero, en consonancia con el método paranoico crítico, como «una encarnación de los sueños, corroborando la expresión usual que quiere que la mujer amada sea un sueño que se hace carne»[139]. Ella fue la «Gradiva rediviva» que le salvó de su locura y le hizo perder el miedo al amor. La asociación de su amada con el personaje de Jensen debió hacerse con posterioridad a 1931, año éste en que apareció la edición francesa de la «fantasía pompeyana» junto a la interpreta ción de Sigmund Freud[140], y todo nos induce a pensar que esta obra «conjunta» del novelista y del psicoanalista ejerció una influencia enorme sobre el pensamiento y la obra de Dalí.

En la novela en cuestión el arqueólogo Norbert Hanold llega hasta Pompeya, casi sin darse cuenta, perseguido por el deseo obsesivo de «encontrar» en la realidad a alguien que camine del mismo modo que una muchacha esculpida en un relieve antiguo (de ahí el nombre que da a la figura: Gradiva, la que avanza). Entre las ruinas cree reconocer una reencarnación de esa joven a la que supone muerta en la famosa erupción del Vesubio que acabó con la ciudad romana, pero la «aparición» no es otra cosa que una joven verdadera, antigua amiga infantil, cuyo afecto había «reprimido» y olvidado. El amor reanudado («desenterrado») salva a Hanold de la locura paranoica y le devuelve a la realidad.

Dalí pudo apropiarse de todo esto casi en un sentido literal. En la Vida Secreta se inventó falsos recuerdos infantiles para que una niña a la que llama Galushka pudiera ser hallada entre sus propias ruinas con posterioridad.

Pinturas como Gradiva reencuentra las ruinas antropomórficas (1931) [44] deben leerse en este contexto. Gala existía ya en él «enterrada», y habría sido su deseo paranoico lo que permitió reencontrarla. Dalí habla expresamente de esas mujeres que «como la heroína del cuento, como Gradiva, o como Gala, son capaces, gracias al hábil simulacro de su amor, de iluminar tinieblas morales con la aguda lucidez de locos vivientes»[141].

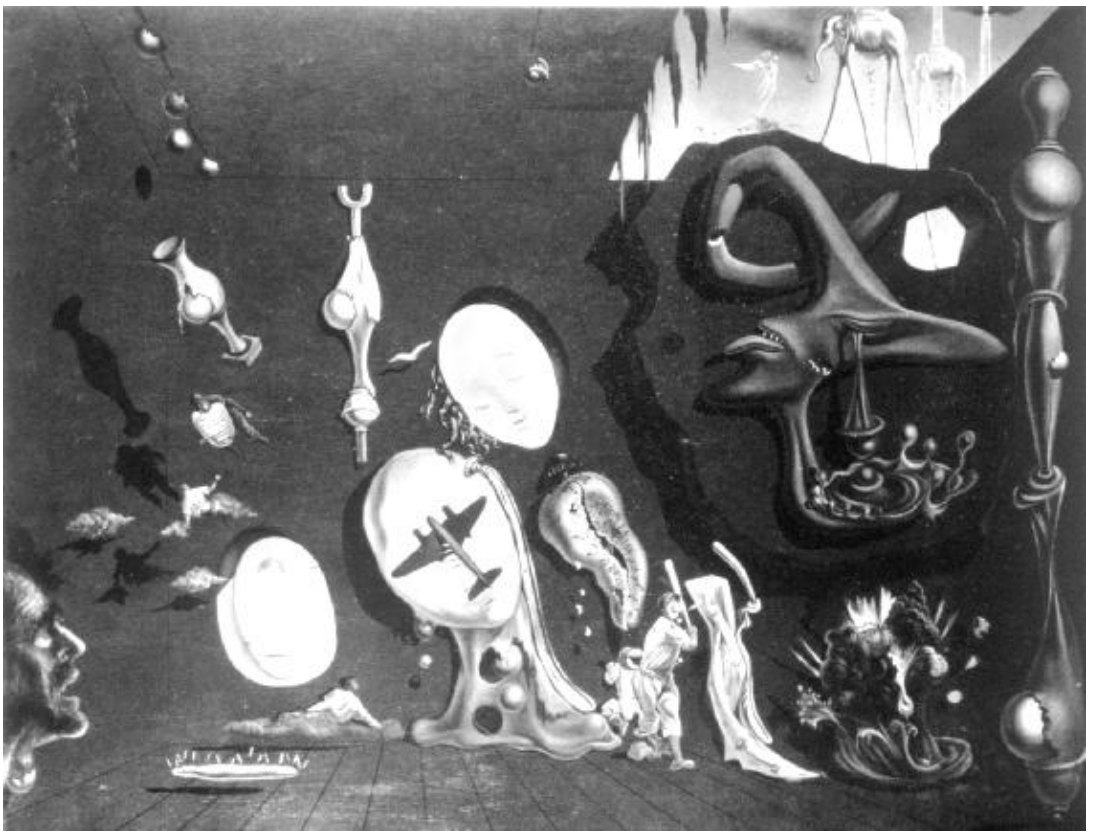


44. Gradiva reencuentra las ruinas antropomórficas, 1931, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Gala, pues, lo será todo. Gracias a ella y sólo por ella Dalí puede descender a los infiernos del caos y de la podredumbre, exhumar los abscesos

de la perversión, del horror y de la sangre. La compleja física daliniana, con su extraña dialéctica (o antidialéctica) de desplazamientos, sustituciones, muerte y resurrección, «florece» en un amor absoluto y puro. Todo se consagra a él. Pero la gran lección de Dalí, su tremenda paradoja, es que ese amor total se revela incompatible con la conciencia cívica, con la solidaridad, o con el sentido de la justicia más elemental. Salvador Dalí fue el único surrealista que se atrevió a tomarse en serio el «amour fou», y al hacerlo así propinó la más sonora bofetada a la sensiblería pequeño burguesa y a las excrecen cias vanguardists del amor romántico. Pobre André Breton. Dalí demuestra que el amor auténtico, el amor a fondo, es amoral. La miel es más dulce que la sangre. Ese amor devora sin piedad. Su cielo está en el cuerpo masacrado, en una masa frenética de gusanos que se abrazan sin parar.

No parece una cosa deseable. Y esta es la gran aportación de Dalí a la cultura universal. Su mensaje hace pueril la reivindica ción de ese AMOR con todas las mayúsculas del que han hablado todos los poetas y profetas, pero que muy pocos se han atrevido a explorar. Por eso podemos considerar a Dalí como un anticristo aniquilador, demiurgo de la era atómica, que hizo estremecer al mundo con su atávico destino mineral [45].



45. Idilio atómico y uranio melancólico, 1945, Madrid, MNCARS.

Coda

Y ahora una humilde justificación. Sabemos que Dalí, hombre multifacético y proteico, showman masmediático y loco oficial del siglo XX, es uno de los artistas más conocidos y peor comprendidos de toda la historia del arte. Yo creo que en su arte, en su vida y en su pensamiento hay un rigor profundo, una coherencia absoluta. No era, tal vez, esta apariencia de orden la que Dalí quería dar. Es lícito, en consecuencia, preguntarse por la legitimidad de nuestros análisis, por el modo como podamos las ramas del personaje para exhibir su verdad «esencial». Pero yo creo que esta operación también puede ser daliniana: al sacar de la confusión la claridad, y del caos el orden subyacente, convertimos en vivo lo podrido, y conferimos dureza viva y rigor cristalino a la blandura excremen tal. He aquí Dalí al desnudo, Dalí crudo. Comamos (y bebamos) que mañana nos pudriremos.

Notas al pie

[1] Le surréalisme au service de la révolution, núm. 2 [octubre de 1930], pp. 7-8.

[2] Vid. una reproducción en Jaime Brihuega, Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931 . Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pp. 157-161.

[3] Cfr. La vie publique de Salvador Dalí . Centre Georges Pompidou, París, 1980, p. 22; también Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca . Edición de Rafael Santos Torroella. Poesía, núm. 27-28, Madrid, 1987, p. 148. Este óleo (no era un dibujo a tinta como supone Santos Torroella) ingresó hace unos años en los fondos del Centre Georges Pompidou.

[4] Documents, 7, 1929, pp. 381-82.

[5] Alain Bosquet, Entretiens avec Salvador Dalí . Pierre Belfond, París, 1966, pp. 11-12.

[6] Cfr. Bosquet, op. cit., p. 47.

[7] Salvador Dalí, Vida secreta de S. D. [1942] DASA edicions, Figueras, 1981, pp. 101-102. Aquí citaremos siempre las páginas de esta edición.

[8] Vida secreta, p. 103

[9] Vida Secreta, p. 106.

[10] Vida secreta, pp. 108-109.

[11] Vida secreta, p. 110.

[12] Vid. Agustín Sánchez Vidal, Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin . Ed. Planeta, Barcelona, 1988, p. 50.

[13] Acepto el título y la cronología propuestos por Rafael Santos Torroella en La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí . Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984, pp. 123 y ss.

[14] Salvador Dalí, «San Sebastián». L'Amic de les Arts, núm. 16, 13 de julio de 1927.

[15] En Salvador Dalí escribe a García Lorca . Op. cit., p. 71.

[16] Carta reproducida por A. Sánchez Vidal en Luis Buñuel. Obra literaria . Ed. del Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, p. 28.

[17] Cfr. Vida Secreta, p. 345.

[18] A. Bosquet, Entretiens... Op. cit., p. 21

[19] Vida secreta, p. 228.

[20] Salvador Dalí escribe ... Op. cit., pp. 80-81. Dalí se identifi ca en otra ocasión con un asno podrido, fatigado y lleno de moscas, cuando trabaja muy duramente durante la segunda guerra mundial. Vid. Vida secreta, p. 413.

[21] G. Bataille, «Oeil». Documents, núm. 4, 1929, p. 216.

[22] G. Bataille, «Le langage des fleurs». Documents, núm. 3, 1929, p. 164.

[23] S. Dalí, «Nuevos límites de la pintura». L'Amic de les Arts, 29 de febrero de 1928. Recogido en el catálogo del Centre Georges Pompidou Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980, París, 1980, p.58.

[24] Eugenio Montes en La Gaceta Literaria, 15 de junio de 1929. Citado por A. Sánchez Vidal, El enigma..., op. cit., p. 123

[25] En la p. 227 cita un fragmento literal de la reseña de E. Montes. En la p. 356 se refiere otra vez a los asnos podridos como «rosas del desierto de España».

[26] S. Dalí, Babaouo . Eds. des Cahiers Libres, Paris, 1932, pp.28-29.

[27] Virgilio, Geórgicas, IV. Espasa Calpe, Madrid, 1982, p. 152. Sobre el mito de Aristeo vid. Lucien Adam, L'Apiculture a travers les ages . Aurillac, 1985, pp. 41-43.

[28] En la Vida Secreta menciona muchas de las ocupaciones campesi nas en el Molí de la Torre, sin olvidar la recolección de miel.

[29] A. Sánchez Vidal (El enigma... Op. cit., pp. 114 y ss.) recoge las versiones de Salvador Dalí, Ana María Dalí y Eugenio D'Ors.

[30] Sobre estas cuestiones véase Juan Antonio Ramírez, La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier. Ediciones Siruela, Madrid, 1998.

[31] Vida Secreta, p. 236.

[32] Véase el significativo episodio de la masturbación de Dalí en una cueva de Torremolinos, tal como lo cuenta en Vida Secreta, p. 298.

[33] Vida Secreta, p. 253.

[34] Vida Secreta, p. 254.

[35] Vid. Agustín Sámchez Vidal, El mundo de Buñuel. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, pp. 84 y ss.

[36] Dalí contó a Powels que cuando los soldados de Napoleón entraron en la catedral de Gerona, fueron atacados por una multitud de moscas enfurecidas, obligándoles a huir. Estas «moscas» salieron de la pierna izquierda de San Narciso. (Vid. Dalí-Powels, Les passions selon Dalí . Denoel, Paris, 1968, p. 80.) Ni que decir tiene que el mito cobra todo su sentido simbólico y toda su lógica militar si se sustituyen las moscas por «mouches à miel», es decir, abejas. Luis Romero, que nunca asocia estos dos insectos, ha dado las precisiones históricas correctas de este milagro, que se habría repetido con las invasiones de Felipe el atrevido y de Luis XIV. Vid. Todo Dalí en un rostro . Ed. Blume, Madrid-Barcelona, 1975, pp. 80 y ss.

[37] José Pierre, «Détumescence et durée dans l'oeuvre de Salvador Dalí et celle de Claes Oldenburg». Cahiers du Musée National d'Art Moderne, núm. 3, Paris, enero- marzo 1980, p. 9.

[38] Cfr. Salvador Dalí, Diario de un genio . Tusquets, Barcelona, 1988, pp. 247 y ss.

[39] Vida Secreta, p. 247. Las relaciones de Dalí con el excremento han sido tratadas por Laia Rosa Armengol, «La alquimia de Dalí: la mierda es oro». El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI congreso del CEHA. Valencia, 1998, pp. 353-357. También Gibson se ha referido a este asunto concediendo una gran importancia a una anécdota de la infancia de Dalí, que habría visto avergonzado cómo su padre no pudo contener los esfínteres en una ocasión y defecó en sus propios pantalones, Cfr. Ian Gibson, La vida desaforada de Salvador Dalí. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.

[40] «Y sus excrementos eran sumamente limpios, con incrustaciones de algunos granos, no digeridos, de moscatel, tan frescos como antes de que los tragaran». Vida Secreta, p. 295.

[41] Vida Secreta, p. 295.

[42] A. Bosquet, Entretiens... Op. cit., p. 51. Esta declaración sería altamente significativa si la familia Dalí fuera de origen gitano y nuestro pintor lo hubiera efectivamente sospechado. Rafael Santos Torroella argumentó oralmente este origen étnico para Dalí en el curso del seminario «En torno a Salvador Dalí:

una semana de bondad» . Universidad Hispanoamericana Santa María de La Rábida, 31 de julio-4 de agosto de 1989.

[43] Cfr. Carter Ratcliff, «Swallowing Dalí». Artforum, N. Y., vol. 21, núm. 1, sep. 1982, p. 36.

[44] Vida Secreta, p. 266. Para todos los antecedentes iconográficos y las consecuencias de El gran masturbador en la obra de Dalí, véase el libro, ya mencionado, de Santos Torroella La miel es más dulce que la sangre .

[45] Félix Fanés ha identificado la fuente figurativa de esta figura femenina: se trata de Beata Beatrix (1863), de Dante Gabriel Rosetti; también ha recogido el hallazgo de Joaquín Yarza quien habría visto como una fuente figurativa del autorretrato de Dalí, en tanto que «gran masturbador», a una cara escondida en el paisaje del panel izquierdo de El jardín de las delicias de El Bosco (Museo del Prado). No está claro, sin embargo, de qué manera ese encuentro iconográfico condiciona nuestra lectura de la obra daliniana, más allá de evidenciar, una vez más, la reconocida admiración de todos los surrealistas por la obra de El Bosco. Cfr. Félix Fanés, El gran masturbador. Electa, Madrid, 2000.

[46] S. Dalí, «De la belleza aterradora y comestible de la arquitec tura modern style». Publicado originalmente en Minotaure, núm. 3-4, 1933. Edición española en Sí . Ed. Ariel, Barcelona, 1977, p. 141. Dalí contó después su primera entrevista con Le Corbusier quien le habría preguntado cómo imaginaba la arquitectura del futuro: «Blanda, respondí. «¿Cómo?» «Como la de Gaudí», dije yo. Le Corbusier levantó los brazos al cielo y respondió: «Gaudí es la vergüenza de Barcelona». Cfr. Ramón Gómez de la Serna, Dalí . Flammarion, Paris, 1979, p. 220.

[47] Vida Secreta, p. 293.

[48] Vida Secreta, p. 339.

[49] S. Dalí, La conquête de l’irrationnel . Eds. Surréalistes, Paris, 1935, p. 25.

[50] Vida Secreta, pp. 340-41.

[51] José Pierre, «Détumescence...» Op. cit., p. 9.

[52] José Piere, «Détumescence... «Op. cit., p. 10.

[53] Vida Secreta, p. 188.

[54] Vida Secreta, p. 6.

[55] Vida Secreta, p. 9.

[56] Vida Secreta, pp. 119-120.

[57] Vida Secreta, pp. 342-43.

[58] Dalí reconoció su incredulidad infantil en la muerte, creencia que mantuvo hasta la edad adulta. «Si yo creyese en la muerte en el sentido tradicional de la palabra –dijo–, es decir en la putrefacción y en la nada, comenzaría a temblar como un flan, y la angustia me impediría tragar nada. No creo en ello en absoluto». A Bosquet, Entretiens... Op. cit., p. 42. La hibernación que Dalí había previsto para sí mismo demuestra que, consideradas sus palabras en un sentido literal, el artista tenía razón.

[59] Vida Secreta, pp. 286-87.

[60] Vid. J. A. Ramírez, «La ciudad surrealista». En Edificios y sueños . Ed. Nerea, Madrid, 1991.

[61] Véase W. Pehnt, La arquitectura expresionista . Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1975. Una antología accesible del órgano oficial de la «cadena de cristal» en 1920- 1922. Frühlicht. Gli anni dell'avan guardia architettonica in Germania . Gabrielle Mazzotta, Milán, 1974.

[62] Cfr. Rosemarie Haag Bletter, «The Interpretation of the Glass Dream. Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor». Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 40, núm. 1, marzo 1981, pp. 20-43.

[63] André Breton, L'Amour fou . Gallimard, Paris, 1988, p. 17.

[64] Vida Secreta, p. 265.

[65] Vida Secreta, p. 414.

[66] Cfr. Juan Antonio Ramírez, Duchamp. El amor y la muerte, incluso . Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

[67] Cfr. Vida Secreta, p. 312.

[68] Vida Secreta, p. 232.

[69] Vida Secreta, p. 264.

[70] Cfr. Sigmund Freud, Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen. Précedé de Gradiva, fantaisie pompéienne par Wilhelm Jensen . Gallimard, París, 1986. Este escrito en castellano de Freud, sin la novela que motivó su comentario, más los otros escritos sobre arte del mismo autor, están en S. Freud, Psicoanálisis del arte . Alianza Editorial, Madrid, 1970.

[71] Michel Leiris, «L'homme et son interieur». Documents, núm. 5, 1930, p. 264.

[72] Ibídem, p. 266.

[73] Cfr. Patrice Schmitt, «Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoiaque». Confrontations, núm. 4, París, otoño de 1980, p. 133.

[74] Vid. Joan Miró, Carnets catalans . Dessins et texte inédits presentés par Gaëtan Picon. Ed. Albert Skira, Ginebra, 1976, vol. I, pp. 66-70.

[75] J. F. Rabain, «Démembrement de la figure chez Bellmer, Zürn, Schreber». Cahiers Confrontation, núm. 4, otoño 1980, p. 13.

[76] Vida Secreta, pp. 243-44.

[77] Vida Secreta, pp. 243-44.

[78] Vida Secreta, pp. 260-262.

[79] Vida Secreta, p. 324.

[80] Cfr. Bosquet, Entretiens... Op. cit., p. 51.

[81] Cit. por Ratcliff, «Swallowing...» Op. cit., p. 35.

[82] En 1962 dijo Dalí: «Yo soy el más generoso de todos los pintores, puesto que me estoy ofreciendo constantemente para ser comido, alimentando así de un modo suculento a nuestra época». Cit. por Ratcliff, «Swallowing...» Op. cit., p. 35.

[83] S. Dalí, «De la belleza aterradora y comestible...» Op. cit., p. 146. Bretón había formulado su sentencia sobre la belleza convulsiva en las últimas páginas de Nadja (Gallimard, París, 1928).

[84] Cfr. Dawn Ades, Dalí . Eds. Folio, Barcelona 1984. El propio artista cuenta anécdotas de su vida, como el ciego cuyo carrito empuja sin piedad, o el niño al que precipita por un barranco (Dalí tenía cinco años), que reafirman a la crueldad como un rasgo de su personalidad.

[85] Vid. G. V. Legros, La vie de J.-H. Fabre, naturaliste . París, 1919; una selección reciente de sus escritos, con las descripciones de la mantis religiosa, en J.-H. Fabre, Moeurs des insectes . CPM Marcel Petit, Lodève, 1988.

[86] J.-H. Fabre, Moeurs... Op. cit., p. 71.

[87] Ibídem, p. 72.

[88] Ibídem, p. 73.

[89] Salvador Dalí, El mito trágico del Angelus de Millet . Tusquets, Barcelona, 1989, pp. 120-121.

[90] Vida Secreta, p. 155. Me parece oportuno recordar aquí la lucha entre alacranes con la que se inicia la película L'Age d'Or (1930), con guión de Dalí y Buñuel. Vid. Sobre todo esto Agustín Sánchez Vidal, El mundo de Luis Buñuel. Op. cit., pp. 99 y ss.

[91] S. Dalí, Babaouo. Scenario inédit précedé d'une Histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais . Eds. des Cahiers Libres, Paris, 1932, p. 41.

[92] S. Dalí, El mito trágico... Op. cit., p. 81.

[93] Ibídem, p. 84.

[94] El mito trágico... Op. cit., p. 165.

[95] El mito trágico... Op. cit., pp. 106-118.

[96] Vida Secreta, p. 359.

[97] M. L. [Michel Leiris], «Dictionnaire. Gratte-ciel». Documents, núm. 7, 1930, p. 433. Está claro, como vamos comprobando, que Dalí se mantuvo ideológicamente bastante próximo de los heterodoxos firmantes de «Un cadáver». Otra cosa es su deseo de permanecer ligado públicamente al grupo de André Breton. Dalí sabía muy bien (o lo sabía Gala) que uniéndose a las filas de Bataille, disminuían sus posibilidades de éxito profesional y la resonancia pública para sus ideas.

[98] Dalí declaró en 1933: «¿Cómo la pata de cerdo en cuestión podría existir todavía hoy cuando se sabe que los surrealistas, superando el canibalismo de la carne, han pasado al de los huesos para llegar a devorar los objetos y los seres- objetos?» En E. Tériade, «Emancipation de la peinture». Minotaure, núm. 3-4, 1933, p. 18.

[99] F. T. Marinetti, Manifiestos y textos futuristas . Eds. del Cotal S. A., Barcelona, 1978, p. 109.

[100] Panfleto reproducido en el catálogo de la exposición Magiciens de la terre . Centre Georges Pompidou, París, 1989, p. 55. Cfr. también J. A. Ramírez, «El ocaso de los magos. Arte primitivo para un bicentenario». Arquitectura Viva, núm. 8, Madrid, octubre 1989, pp. 36-38. Sobre las aproximaciones y conflictos entre el surrea lismo y el PCF véase André Thirion, Revolucionarios sin revolución . Vol. II. Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975.

[101] Cfr. Patricia Mayayo, «Violencia y diferencia: las “massacres” de André Masson». La Balsa de la Medusa, núm. 37, 1996, pp. 27-49 ; también André Masson: Miltologías . Metáforas del Movimiento Moderno. Departamento de Historia y Teoría del Arte, UAM, Madrid, 2002.

[102] Véase sobre todo esto Rafael Jackson, Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado . Metáforas del Movimiento Moderno. Departamento de Historia y Teoría del Arte, UAM, Madrid, 2000.

[103] Georges Bataille, «Dictionnaire» («Cultes» y «Homme»). Documents, núm. 5, 1929, p. 275.

[104] G. Bataille, «Abattoir». Documents, núm. 6, 1929, p. 329.

[105] [G. Bataille ?], «Bonjour (Frères)». Documents, núm. 5, 1930, p. 299.

[106] G. Bataille, «Le cheval academique». Documents, núm. 1, 1929, p. 31.

[107] Cfr. Documents, núm. 7, 1929, p. 350.

[108] G. Bataille, «Soleil pourri». Documents, núm. 3, 1930, pp. 173-74.

[109] G. Bataille, «Bouche», Documents, núm. 5, 1930, pp. 229-230.

[110] Hemos argumentado sobre el sexo femenino de este animal en J. A. Ramírez, Guernica. La historia y el mito, en proceso. Electa, Madrid, 1999.

[111] G. Bataille, «La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh». Documents, núm. 6, 1930, pp. 10-12.

[112] Dalí ataca a «todo el viejo materialismo que ese señor [Bataille] pretende senilmente rejuvenecer apoyándose gratuitamente en la psicología moderna». Cfr. Le Surréalisme au Service de la Révolution, núm. 1, p. 11. La nota aparece también en La femme visible . Ed. Surréalistes, Paris, 1930, p. 17.

[113] Robert Descharnes, Dalí, la obra y el hombre . Tusquets/Edita, Barcelona, 1984, p.223.

[114] Vida Secreta, pp. 385 y 386.

[115] Bosquet, Entretiens... Op. cit., p. 51.

[116] Vida Secreta, p. 395.

[117] S. Dalí Babaouo . Op. cit., p. 40.

[118] Vida Secreta, p. 384.

[119] Vida Secreta, p. 51.

[120] S. Dalí, «La chèvre sanitaire». En La femme visible, op. cit., p. 32.

[121] S. Dalí, La conquête de l'irrationnel . Op. cit., pp. 16-17.

[122] Ibídem, pp. 12-13.

[123] Véase el interesante recorrido iconográfico de la mano masturbadora y culpable que hace R. Santos Torroella en el libro, ya citado, La miel es más dulce que la sangre .

[124] Vida Secreta, p. 414.

[125] René Crevel, Dalí ou l'antioscurantisme . Eds. Surréalistes, París, 1931, p. 16.

[126] Ibídem, p. 23.

[127] «Como el desarrollo de mi mente y carácter puede siempre resumirse en algunos mitos esenciales, así los acontecimientos de mi vida repiten y desarrollan algunos temas más bien limitados, pero terriblemente característicos». S. Dalí, Vida Secreta, p. 210.

[128] Vida Secreta, p. 139.

[129] S. Dalí, «La metamorfosis de Narciso» (1936). Trad. española en Sí . Op. cit., p. 178.

[130] A. Sánchez Vidal, El enigma sin fin . Op. cit., pp. 272 y ss.

[131] G. Bataille, «Le cheval academique». Documents, núm. 1, 1929, p. 30.

[132] Vida Secreta, p. 234.

[133] Vida Secreta, p. 3.

[134] Vida Secreta, p. 386.

[135] Vida Secreta, p. 430.

[136] La exaltación del amor por parte de los surrealistas continuó mucho más tarde. En el Revue-programme elaborado con ocasión del estreno de la película L'Age d'Or, y firmado por todos los surrealistas, incluido Dalí, se puede leer lo siguiente: «No estamos muy lejos del día en que se reconocerá que a pesar de todas las escorias y los desgarramientos que nos muerden como el ácido, y en la base de esta actividad liberadora o tenebrosa que es el ensayo de una vida más limpia en el corazón mismo del mecanismo donde la ignominia industrializa la ciudad, EL AMOR es lo único que queda fuera de los límites y domina sobre la profundidad del viento, sobre los pozos de diamantes, sobre las construcciones del espíritu y la lógica de la carne». Recogido en Salvador Dalí, Catálogo citado del Centre Georges Pompidou, p. 113.

[137] Vida Secreta, p. 199.

[138] Son muy sabrosas, a este respecto, las anécdotas que cuenta A. Thirion en Revolucionarios sin revolución . Op. cit.

[139] S. Dalí en La femme visible . Citado por Crevel en Dalí ou l'antioscurantisme . Op. Cit., p. 28. El canto más encendido a Gala se encuentra, tal vez, en el libro de Salvador Dalí L'Amour et la mémoire . Eds. Surréalistes, París, 1931.

[140] Cfr. Délire et rêves dans la «Gradiva» de Jensen, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, précédé du texte de Gradiva traduit par E. Zak et G. Sadoul . París, Gallimard, col. Les Essais, 1931. Como vemos, uno de los traductores fue Georges Sadoul, por entonces miembro muy activo del movimiento surrealista.

[141] Vida Secreta, p. 256.

2

Arquitecturas y clasicismos

Cuatro mecanismos

Situémonos en 1942. Dalí vive en Estados Unidos una existencia dorada, como refugiado de lujo, al margen de las complejas obligaciones morales y materiales que endurecía n la existencia de los otros surrealistas emigrados. En realidad no pertenecían al mismo bando: hacía ya algún tiempo que no le consideraban (no se consideraba a sí mismo) uno de ellos. En tanto que español filofranquista no parece afectado por la Segunda Guerra Mundial del mismo

modo que sus antiguos camaradas. ¿Desea el triunfo de los aliados (del país que le acoge y le mima) o el de Hitler y los suyos? No está claro.

Dalí se hace cada vez más escurri dizo, se enmascara, mistifi ca su pasado, y despista a todo el mundo con extrava gancias y contradiccio nes calculadas. Esa es una de las misiones de la Vida secreta, sin duda, aunque no es menos signifi cativo el título (y el contenido) de la novela que escribe poco después, Rostros ocultos[1]. En la revista Esquire publica «Camuflaje total para la guerra total», un texto que me parece importante en la evolución del pensamiento daliniano, y donde se lee, entre otras cosas, esta admonición: «Nota para los arquitectos: vuestros estudios son demasiado toscos, demasiado mecanizados. Deberíais satisfacer el deseo que tiene el hombre de volver a encontrar su lugar prenatal utilizan do formas redondeadas, no rígidas, y materiales suavemente protectores»[2]. No es muy distinto de esto lo que había escrito antes sobre las construcciones «comestibles» del art nouveau[3] y sintoniza, desde luego, con los ataques a la arquitec tura moderna en general y a «la falta total de erotismo de Le Corbusier»[4] que va a prodigar desde los años sesenta en adelante.

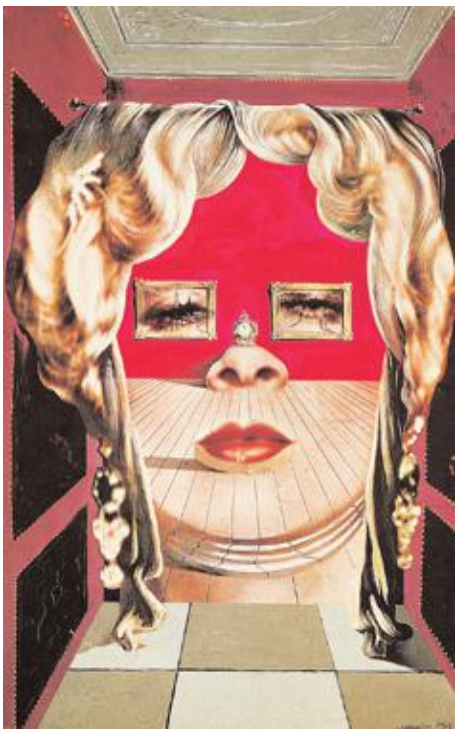
La posición de Dalí respecto a la arquitectura estaría, pues, bastante clara si no fuera porque éstas y otras declaracio nes se enuncian, no lo olvidemos, cuando este hombre ya rico y famoso, ha decidido camuflarse . Casi nada es lo que parece: todo lo que creemos ver y saber tiene su reverso. La «nota» mencionada no puede hacernos olvidar la reivindicación constante por parte de Dalí de la dureza cristali na (mineral), de la precisión y del orden característicos de lo arquitectónico, como algo que se opone a la blandura putrefacta y a la decadencia sin rigor de lo sentimental. Volveremos sobre ello más adelante. Me importa ahora subrayar el hecho de que en plena guerra mundial Dalí lleva a su total desarrollo los mecanismos para desacre - ditar por completo el mundo de la realidad, según había propugna do en sus textos de finales de los años veinte, lo cual es muy importan te para su visión de la arquitectura, como se verá en seguida. ¿Es uno de esos artilugios el recurso a la mentira? No exactamen te. Como pintor conoce bien las condiciones percepti vas que permiten identificar un objeto representado; como ente paranoide, en fin, hace aparecer cosas ocultas o aparente mente no manifies tas en la representación «inicial». Creo que esto lo logra empleando uno (o varios) de los siguientes procedimientos:

1. Deslizamientos . Ya nos hemos referido a ello en el capítulo anterior: una cosa acaba convir tiéndose en otra cuya naturaleza, forma o función es completamente diferente. Por ejemplo, en cuadros como El gran masturbador [14] o El enigma del deseo (1929) [2], el rostro detumescente del artista situado a la izquierda, se ha transformado, a la derecha, en arquitectura «sólida»

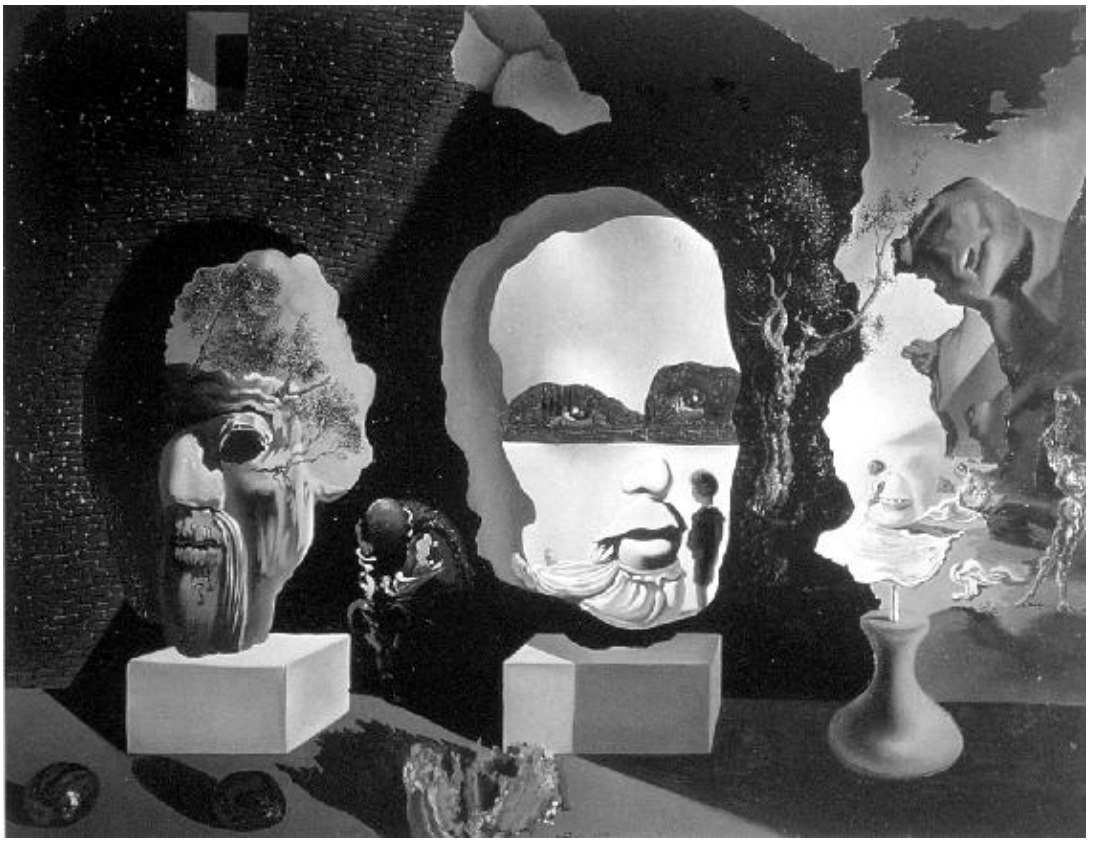
(aunque curvilínea, tipo art nouveau). Dalí lo explica claramente al hablar de la primera de tales obras: «Varias de estas hormigas corrían a través del espacio que habría debido llenar la inexistente boca de la gran cara angustiada, cuya cabeza terminaba en arquitectura y ornamentación etilo 1900»[5]. Podemos considerar como una variante de este procedimiento cuando un ente asume, sin más, características formales propias de otro muy diferente: el Busto de Joella Lloyd (1934; una escultura en escayola pintada como arquitectura y paisaje [46]), o la Reminiscencia arqueológica del Ange lus de Millet (1935; los dos personajes del célebre cuadro son otros tantos edificios ruinosos [30]), serían buenos ejemplos de ello.

2. Control paranoico del punto de vista . Colocado en un lugar muy preciso el ojo descubre la imagen de «otra cosa» insólita encajada en los detalles de la una representación banal. El caso más típico lo encontramos en el Rostro de Mae West como apartamento surrealista (1934-35) [47], pero hay otros muchos ejemplos similares en la obra daliniana como Las tres edades (1940) [48], Mercado de esclavos con aparición del rostro invisible de Voltaire (1940) [49], etc. Es muy interesante que, en estos ejemplos, la arquitectura ofrezca una apariencia humana: lo inanimado y geométrico, según el sistema de Dalí, escondería lo ideológico y sentimental. El mecanismo tiene una variante: cambiar la posición de la representación encontrada para que aparezca una nueva imagen, como hizo con la foto del grupo de africanos ante su choza que, girada 45 grados, permitió ver «un Picasso» (1935) [50].

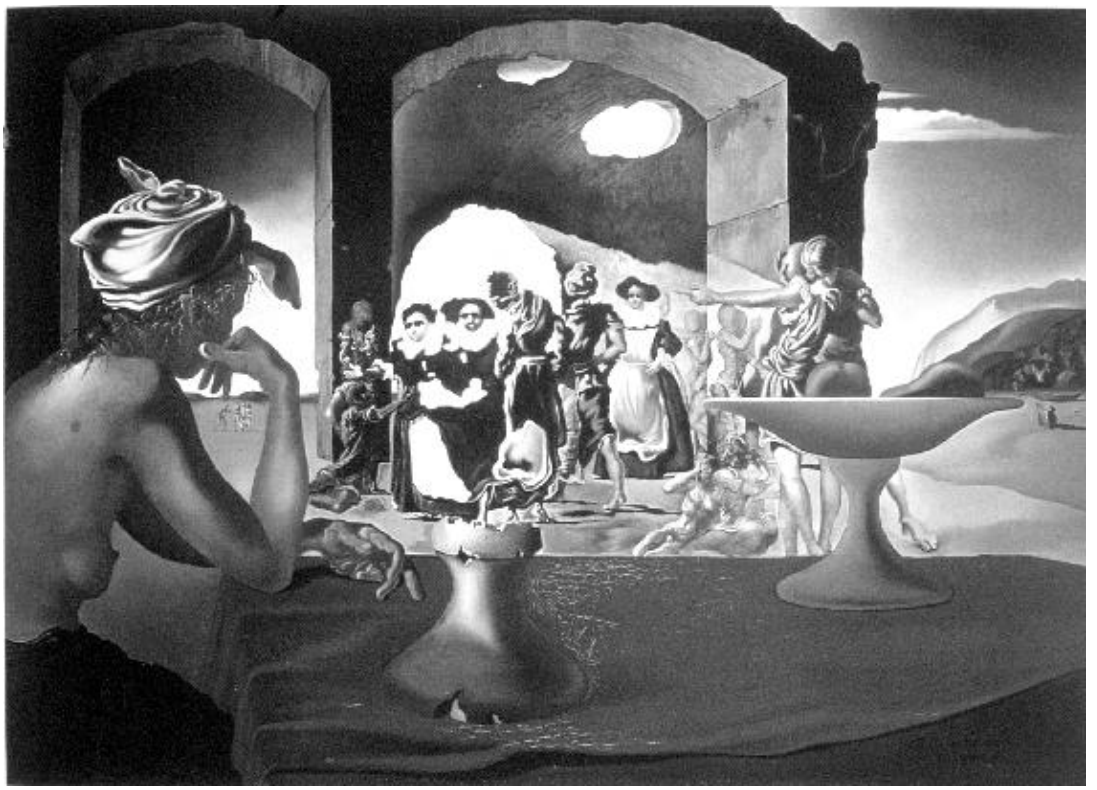
46. Busto de Joella Lloyd, 1934, Madrid, MNCARS.



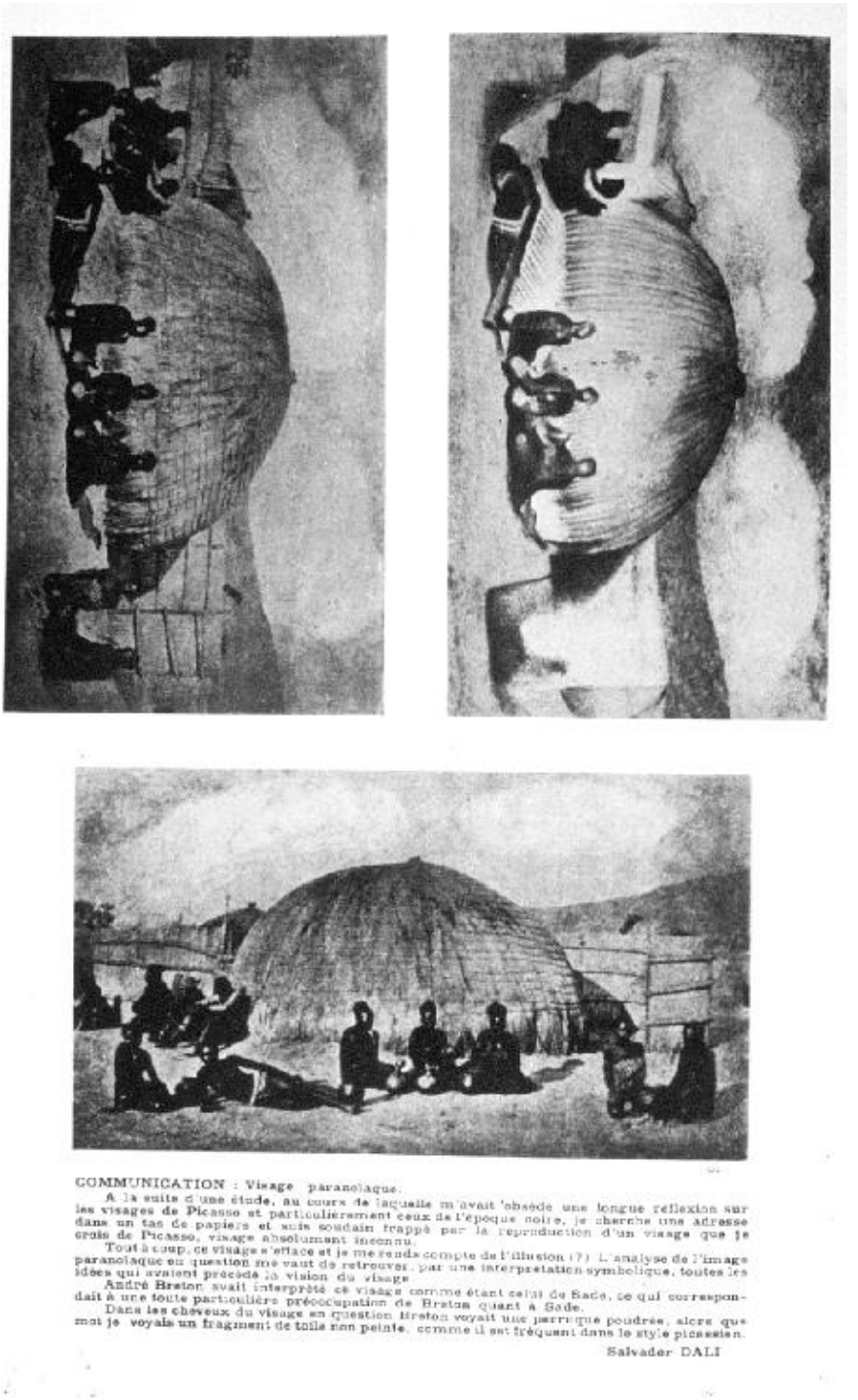
47. Rostro de Mae West como apartamento surrealista, 1934-35, Chicago, The Art Institute.



48. Las tres edades, 1940, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.



49. Mercado de esclavos con aparición del rostro invisible de Voltaire, 1940, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.



COMMUNICATION : Visage paranoïaque.

A la suite d'une étude, au cours de laquelle m'avait obsédé une longue réflexion sur les visages de Picasso et particulièrement ceux de l'époque noire, je cherche une adresse dans un tas de papiers et suis soudain frappé par la reproduction d'un visage que je crois de Picasso, visage absolument inconnu.

Tout à coup, ce visage s'efface et je me rends compte de l'illusion (?). L'analyse de l'image paranoïaque en question me vaut de retrouver, par une interprétation symbolique, toutes les idées qui avaient précédé la vision du visage.

André Breton avait interprété ce visage comme étant celui de Sade, ce qui correspondait à une toute particulière préoccupation de Breton quant à Sade.

Dans les cheveux du visage en question Breton voyait une perruque poudrée, alors que moi je voyais un fragment de toile non peinte, comme il est fréquent dans le style picassien.

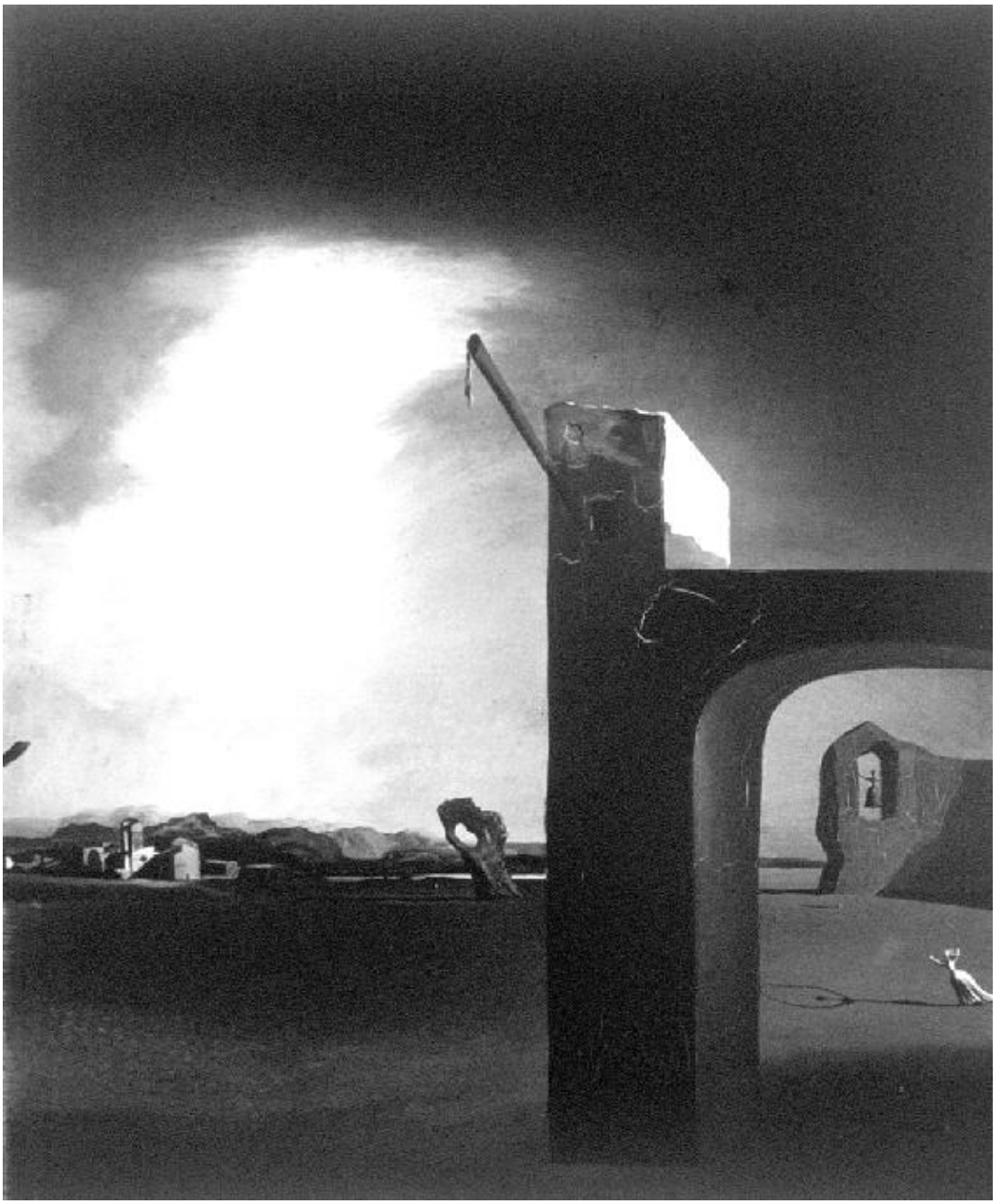
Salvador DALI

50. Rostro paranoico (un Picasso escondido). Publicado por Dalí en Le surréalisme au service de la révolution, num. 3, diciembre 1931.

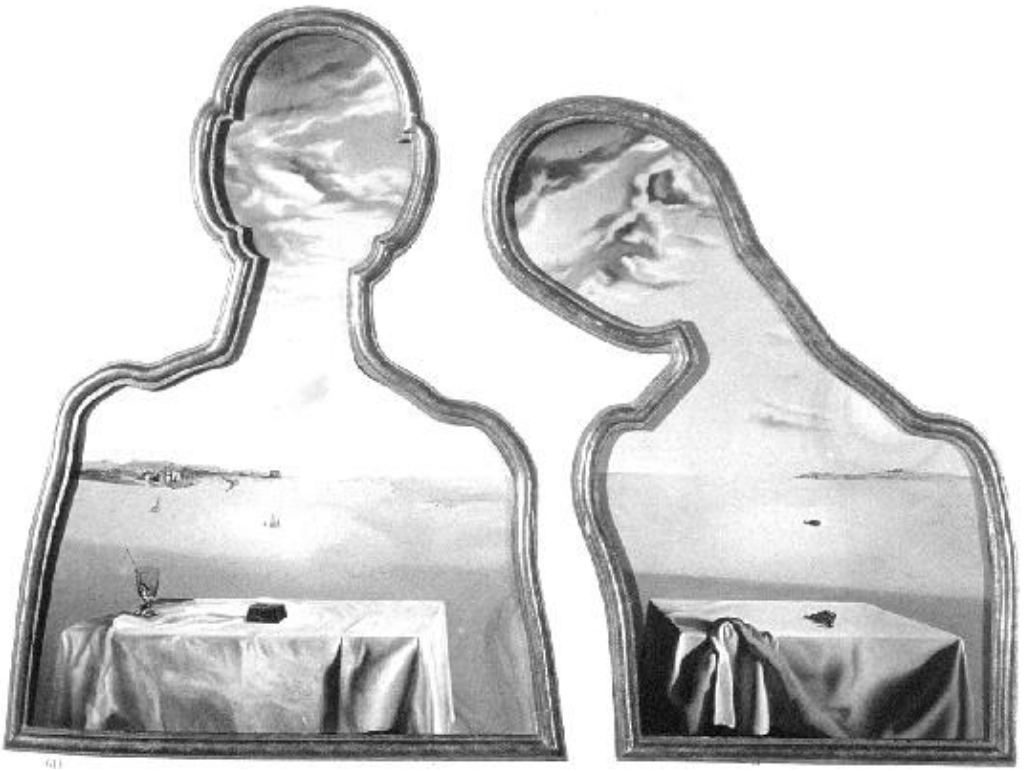
3. Eco morfológico. Este es el título de una obra importante pintada por Dalí en 1936 [51]: sobre una mesa horizontal, en primer plano, vemos tres

objetos: copa de leche con cucharilla, mendrugo de pan y un racimo de uvas; en un registro superior, al fondo, una mujer caminando (mujer-cuchara), una nodriza sentada y a Lenin tumbado; más arriba, en otra hilera, un torreón entero, la roca conocida como Penya Segats y una tapia horizontal[6]. Se trata de un evidente cuadro de correspondencias: los objetos, los seres humanos y las arquitecturas poseen «ecos formales» y pueden asimilarse por la única lógica de su similitud visual. La entidad de cada categoría de cosas es intercambiable con la de las otras. El artista se sirvió de este principio en muchas ocasiones, y casi siempre con implicaciones arquitectónicas, como vemos en otro cuadro titulado también Eco morfológico (1934-36) [52], Afueras de la ciudad paranoico-crítica (1936) [39], Pareja con cabezas llenas de nubes (1936) [53], etc.

51. Eco morfológico, 1936, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

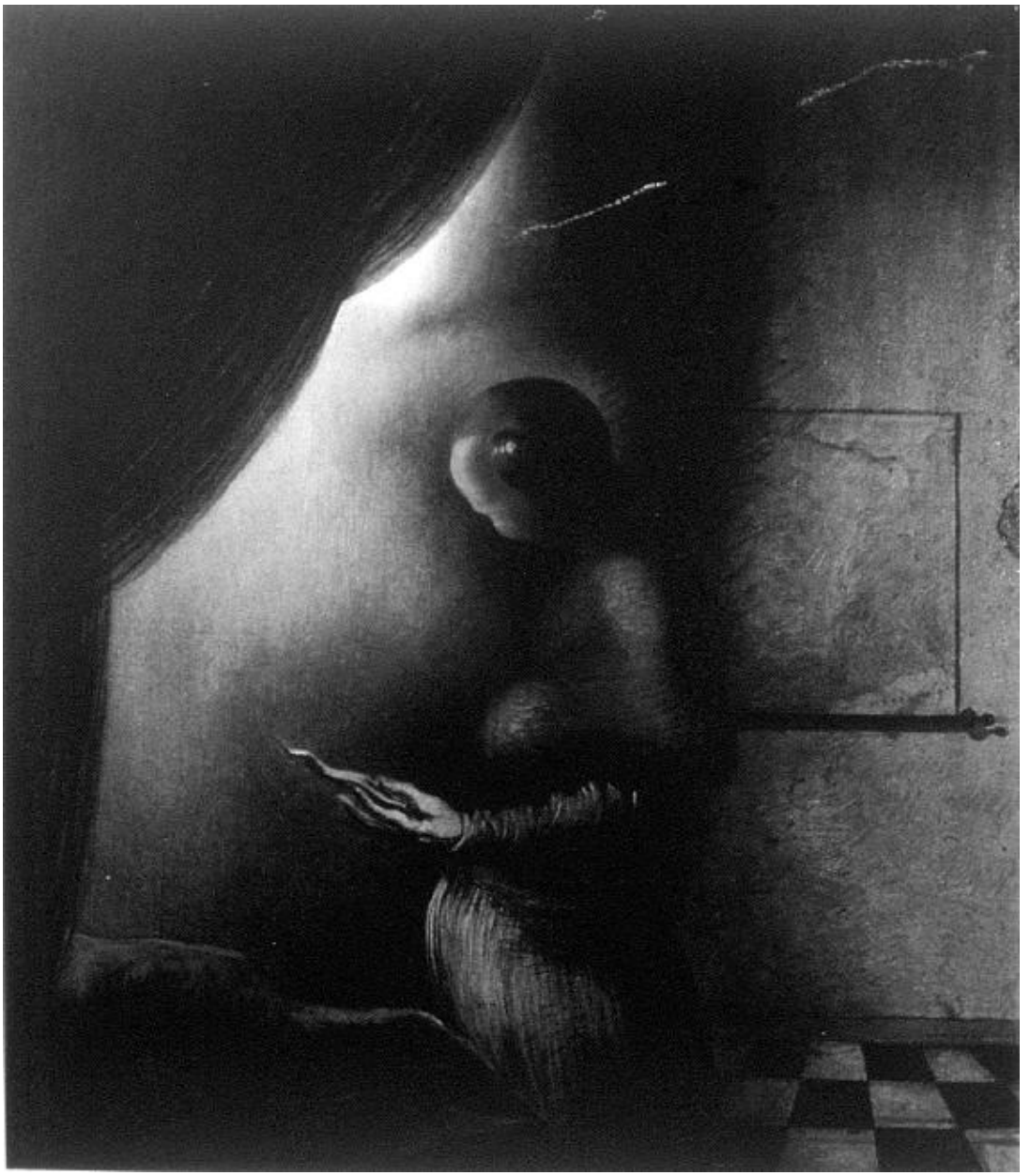


52. Eco morfológico, 1934-36, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum,



53. Pareja con las cabezas llenas de nubes, 1936, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

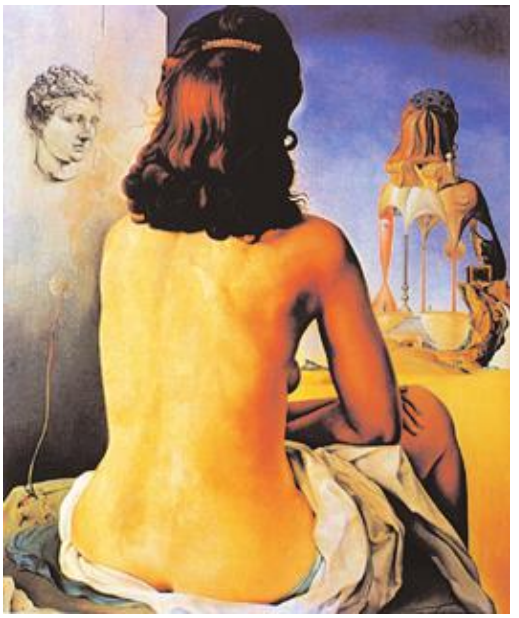
4. Con-fusión de figuras . Un elemento interpenetrado con otros produce varias formas superpuestas, eventualmente discerni bles. Véanse las diferentes versiones de Mujer durmiendo, caballo, león, invisibles (1930) [42], La imagen desaparece (1938) [54], El enigma sin fin (1938) [43], etc. Se trata, como puede apreciarse, del procedimiento más característico del método paranoico crítico, y del único de los cuatro descritos sobre el que parece haberse ocupado la literatura especializada.



54. La imagen desaparece, 1938, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

No es raro que Dalí utilice varios de estos mecanismos a la vez. El hombre invisible (1930) [41], primer cuadro de su etapa surrealista con imágenes dobles, contiene deslizamientos, con-fusión de figuras, y control paranoide del punto de vista. Pero en otra obra ulterior (decisiva también para valorar su clasicis mo arquitec tónico) como es Mi mujer desnuda contemplando su propio cuerpo transformándose en escalones, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura (1945) [55], están funcionando los cuatro supuestos que

hemos mencionado; el «eco morfológico» sirvió aquí como hilo conductor para que Dalí hiciera una interesante asimilación entre la carne de la mujer amada, el caparazón animal y la estructura arquitec tóni ca:



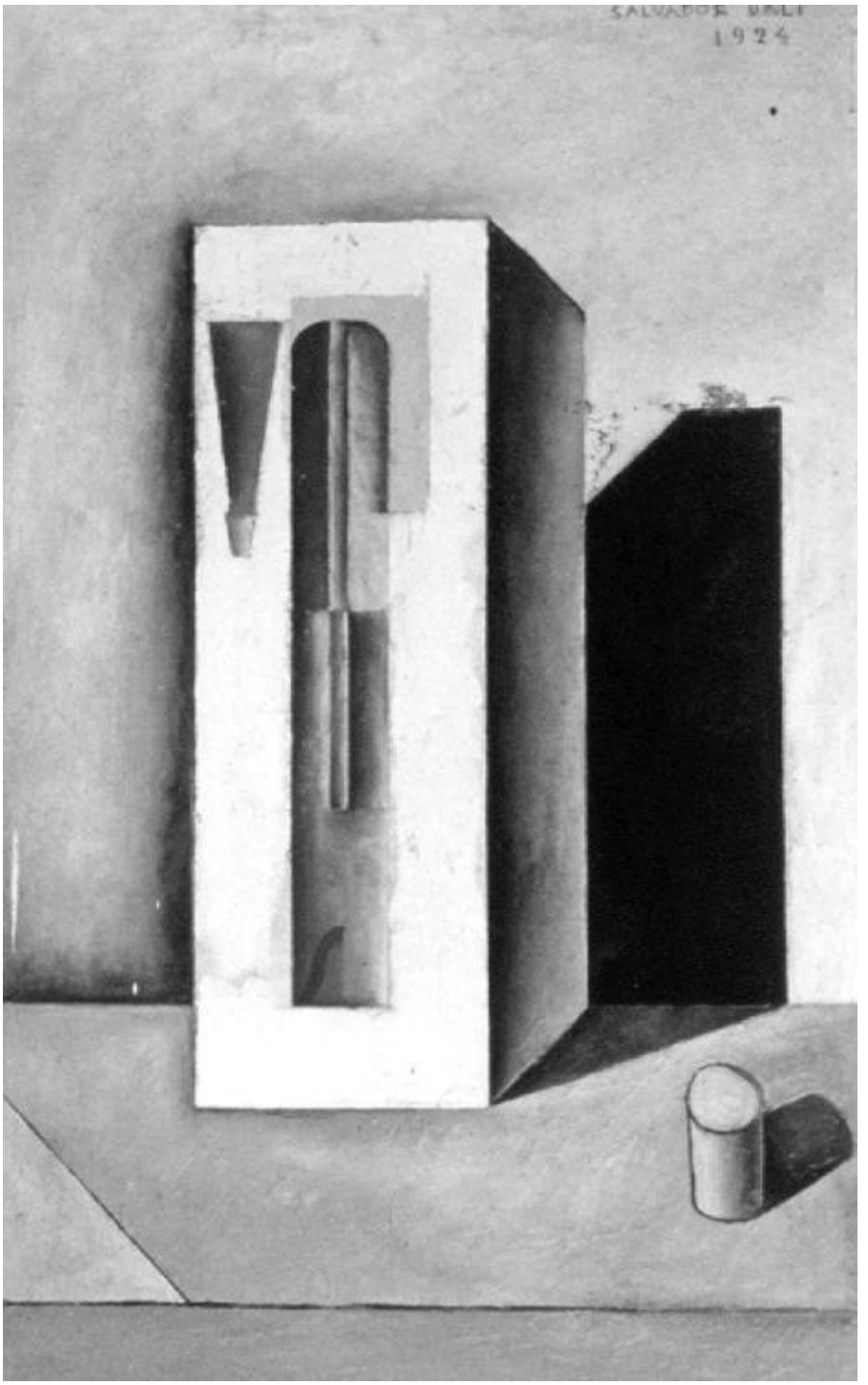
55. Mi mujer desnuda contemplando su propio cuerpo transformándose en escalones, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura, 1945, Nueva York, colección José Mugrabi.

«Cuando tenía cinco años –dijo– vi un insecto que había sido devorado por las hormigas y del que sólo quedaba la coraza. A través de los agujeros de su anatomía, se podía vislumbrar el cielo. Siempre que deseo acercarme a la pureza, contemplo el cielo a través de la carne»[7].

Clasicismo metafísico: pavimentos

Cuerpo, pues, igual a arquitectura. ¿Fue siempre así en la obra de Dalí? No en su juventud. El primer clasicismo del artista procede de una síntesis peculiar entre las vanguar dias cubo-futurista y la pintura metafísi ca. En 1924-25 pintó algunos excelentes «bodegones arquitectóni cos» en los que algunos objetos banales asumían una cualidad monumental equivalen te a los edificios de sombras alargadas pintados por Giorgio de Chirico. Naturaleza muerta (sifó i ampolla de rom amb tap) (1924) [56], por ejemplo, parece representar la maqueta de un edificio limpiamente ortogonal, pero la misma sensación puede percibirse en otras cosas aparentemente alejadas de las evocaciones figurativas

arquitectó nicas. Dalí hablaría poco después de «la geometría estilizada, la fría geometría de las marqueterías asépticas y los volúmenes insípidos de Giorgio Morandi, con sus bodegones a los que se les ha extraído el aire y que poseen una inolvidable fijeza en la memoria»[8]. Así pues, podemos hablar, en esta fase de la pintura daliniana, de un clasicismo metafísico-futurista, totalmente desprovisto de connotaciones arqueológicas y sentimentales. Sus ideas al respecto eran muy claras: en el mitin de Sitges de marzo de 1928 Dalí propuso «despre ciar todo edificio que tuviera más de veinte años», destruir el Barrio Gótico de Barcelona y edificar en su lugar «arquitecturas claras y joviales de hormigón armado»; del Partenón dice que «fue edificado según un plano nuevo y sin pátina, como nuestros automóviles»[9].



56. Naturaleza muerta (sifó i ampolla de rom amb tap), 1924, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

No rechazaba, por lo tanto, la tradición arquitectónica grecorromana sino la complacencia sentimental en la ruina[10]. En los años presurrealistas Dalí

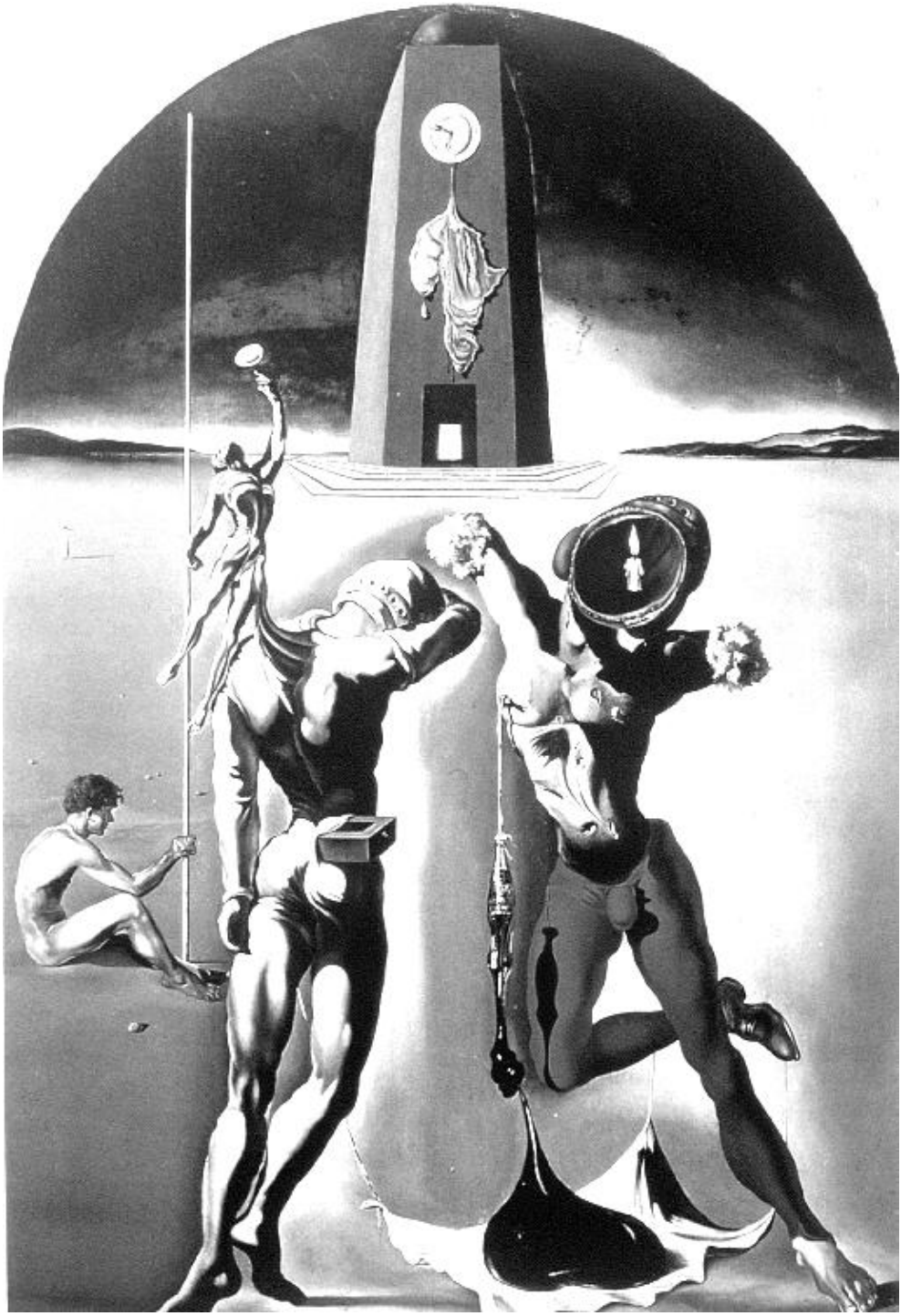
anhelaba la exactitud astronómica (arquitectónica) que se opone a la putrefacción[11]. No demostró adhesión especial a un estilo arquitectónico determinado, pero todo nos hace pensar que estuvo más cerca de una especie de «clasicismo quintaesenciado» que del art nouveau que tanto admirará luego. Tres elementos o pulsiones de tipo arquitectónico se imponen entonces en su obra: los aparatos, los pavimentos euclidianos y la «forma mineral». Se trata de cosas importantes, destinadas a permanecer para siempre en la obra del artista, pese a las múltiples modificacio nes y travestimentos que experimenta rán en las décadas ulteriores.

Si miramos Aparato y mano (1927) [4] parece claro que el ingrediente principal es un ente humanoide sostenido en frágil equilibrio vertical sobre un plano de base rectangular. Pero La miel es más dulce que la sangre (1927) [5] fue bautizado como «bosque de aparatos» por Federico García Lorca[12], aludiendo a una tácita evocación vegetal (como si fueran árboles). En el fondo de Cenicitas (1927-28) [3], casi en el centro geométrico de la composición, hay otro aparato pequeño a modo de monumento escultórico-arquitectónico, de carácter abstracto. Parece evidente, pues, que los aparatos son entes mediadores que recogen una herencia múltiple: la de los objetos «arqui tectónicos» (presentes en los cuadros purista-metafísicos dos o tres años anteriores), la de los maniquíes a lo Chirico, y la de las máquinas estrafala rias de los dadaístas. La influencia directa de Max Ernst parece difícil de soslayar, sin olvidar que el significado de los aparatos es, en el universo daliniano, profundamente original.

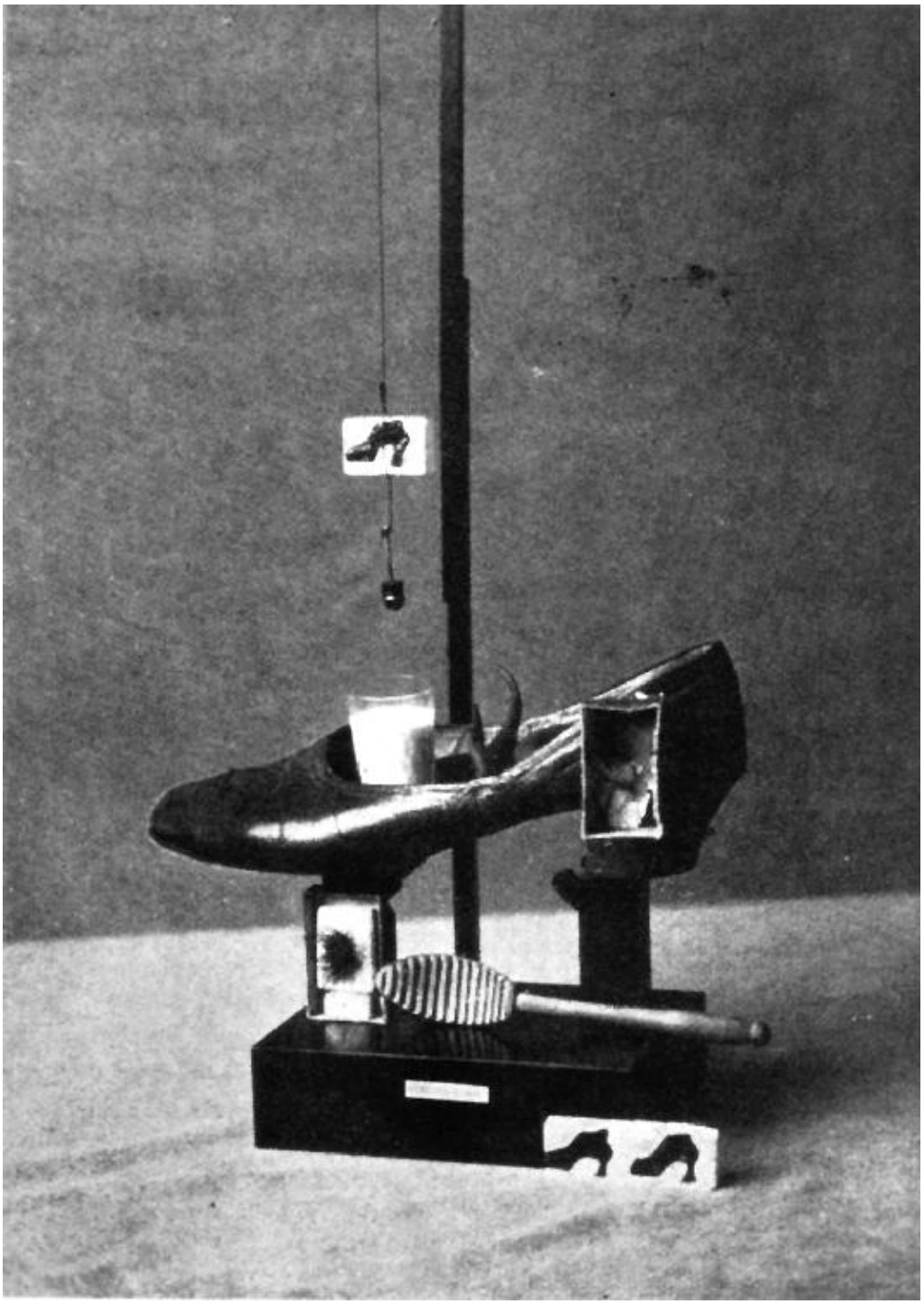
En su artículo «San Sebastián» dice de los putrefactos que son «cultivadores de todos los gérmenes, ignorantes de la exactitud del doble decímetro cuadrado». El santo mismo parece un ente artificial, con las flechas provistas de indicadores de tempera tura e inscripciones. En la arena están los «instrumentos exactos de una física desconocida», uno de los cuales, el llamado «heliómetro para sordomudos», es descrito pormenorizadamente como un ser híbrido, con connotaciones e imperfecciones humanas: «carecía de música y de voz, y en determinadas partes era ciego. Esos puntos ciegos del aparato correspondían a su álgebra sensible, puntos destina dos a concretar lo más sustancial y lo más milagroso»[13].

Es esta multiplicidad de sentidos y alusiones lo que nos permite reconocer la sombra (el eco morfológico y semántico) de los aparatos en una multitud de elementos y obras ulteriores: en personajes-maniquíes como los que aparecen en Mujer con cabeza de rosas (1935), o Poesía de América (1943) [57]; en los «objetos surrealistas de funcionamiento simbólico» como el célebre zapato de mujer con vaso de leche (1932) [58], o el Smoking afrodisiaco (1936); y finalmente en elementos arquitectónicos «clásicos», como obeliscos,

pedestales, columnas y torreones (además de en otros más o menos art nouveau que no vamos a examinar aquí, al estilo de los que aparecen en el fondo y en el primer plano de Monumento imperial a la mujer-niña, de 1929) [59].



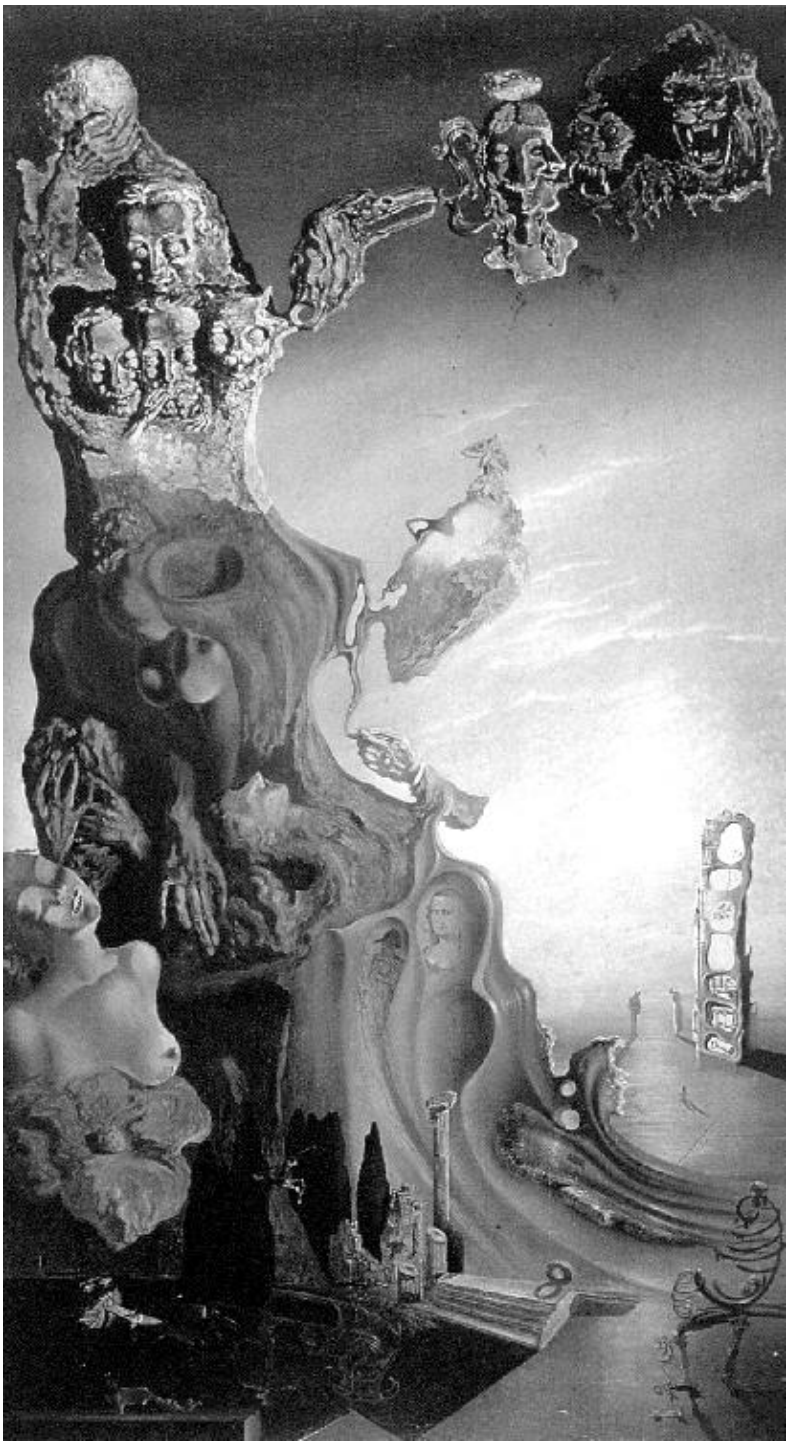
57. Poesía de América-Los atletas cósmicos, 1943, Figueras, Fundación Gala- Salvador Dalí.



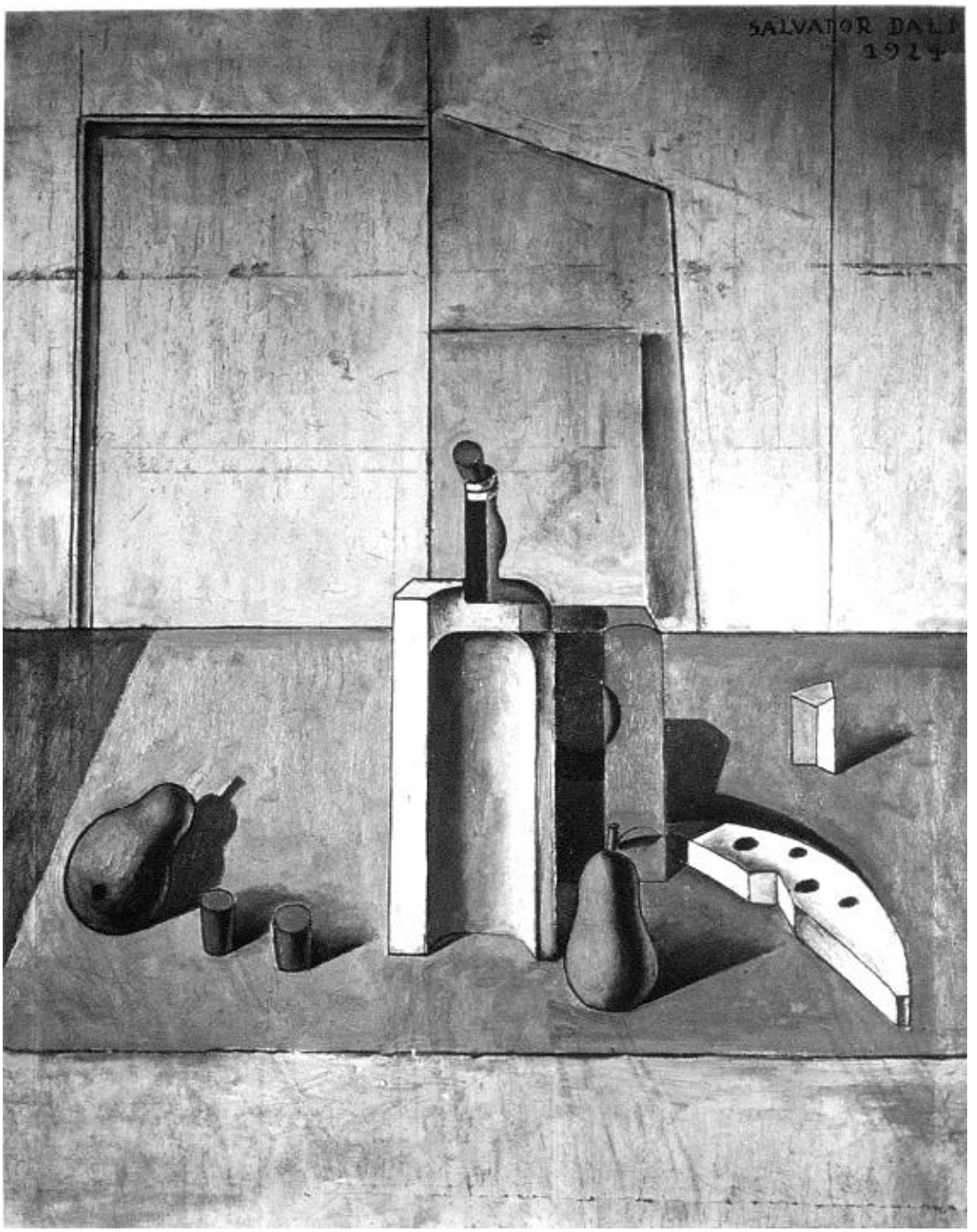
58. Objeto de funcionamiento simbólico. Zapato con vaso de leche, 1931. Foto publicada en Le surréalisme au service de la révolution, num. 3, diciembre

de 1931.

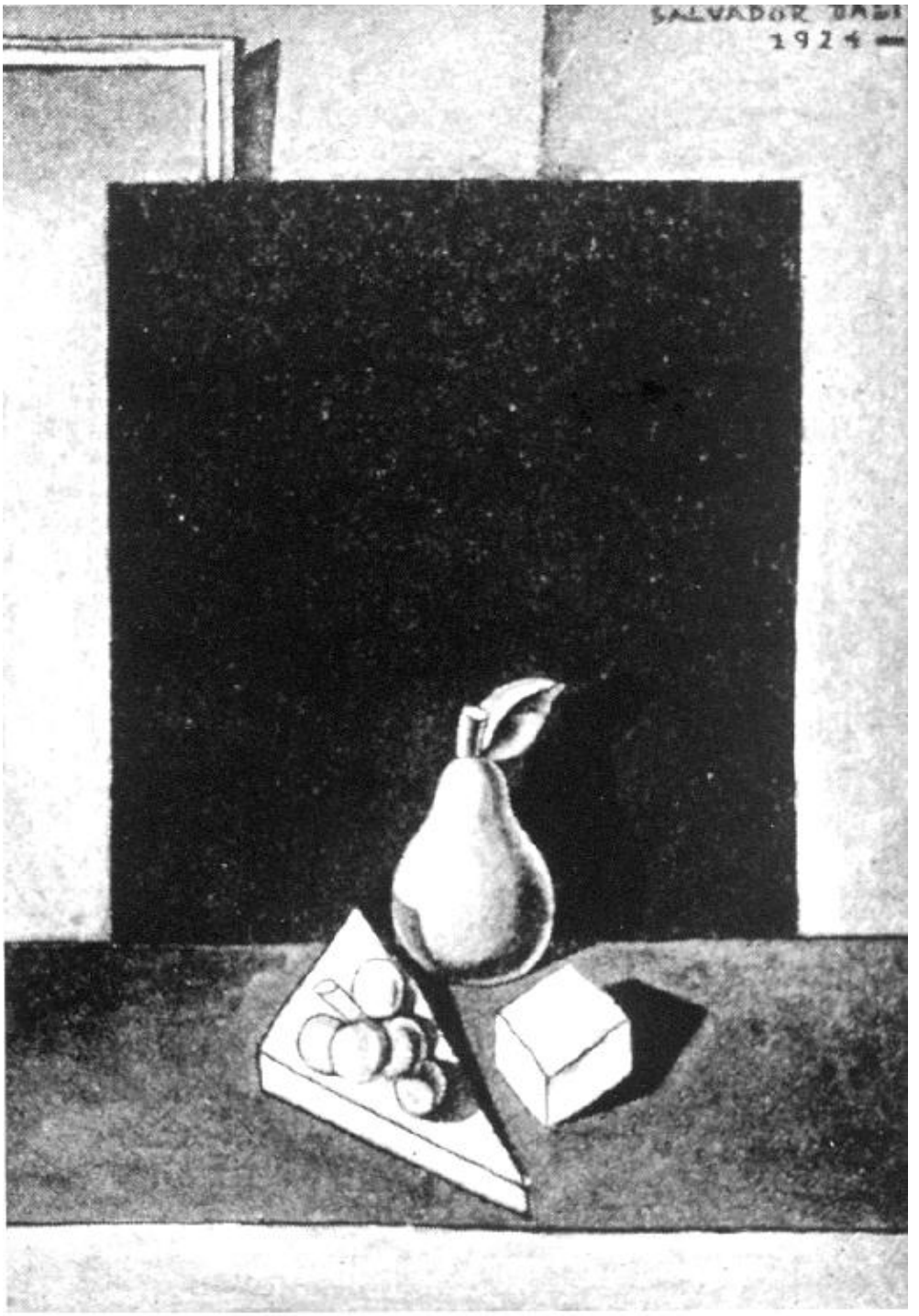
El pavimento euclidiano, en perspectiva, es un ingrediente esencial de la «estética de la objetividad» daliniana. Una vez abandonados los experimentos ultraístas, al modo de Rafael Barradas (con la serie de acuarelas de 1922 en las que el espacio arquitec tónico está descoyuntado[14]), Dalí asienta todas sus figuraciones sobre un plano estable. Creo que al hacer esto siguió conscientemente la senda de los metafísicos italianos, pues es significativo que ese plano sobre el que se proyecta la alargada sombra de las cosas esté presente en todas las pinturas juveniles con evocaciones de Chirico y Morandi: en la Naturaleza muerta (1924) [60] que perteneció a García Lorca las cosas parecen estar sobre una mesa o tablero, y lo mismo sucede en la fragmentada (¡con increíbles influencias de Malevitch!) Naturaleza muerta con pera y sandía (1924)[15] [61]. El caso de Pierrot tocando la guitarra (1925) [62] posee mayor complejidad; se trata más bien de una imagen doble de Pierrot-Arlequín (Lorca y Dalí, en clave[16]) con otros objetos, situados en un lugar más parecido a un escenario teatral que a una habitación ordinaria. Creo que el asunto (y la personalidad de Federico García Lorca) refuerzan esta lectura espacial. De aquí va a derivar, y no sólo de la influencia directa de Giorgio de Chirico, ese entarimado que tan frecuente será en la obra ulterior de Dalí.



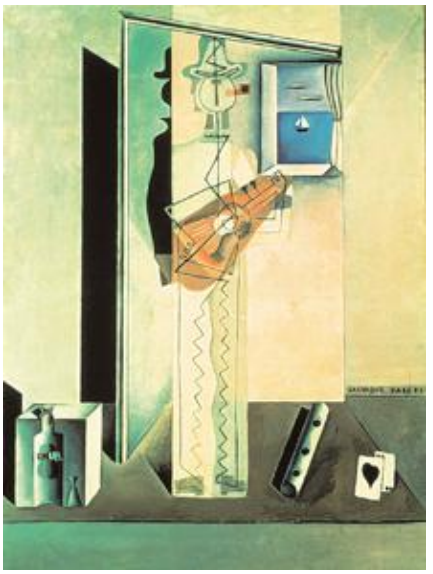
59. Monumento imperial a la mujer-niña, 1929, Madrid, MNCARS.



60. Naturaleza muerta, 1924, Madrid, Fundación Federico García Lorca.



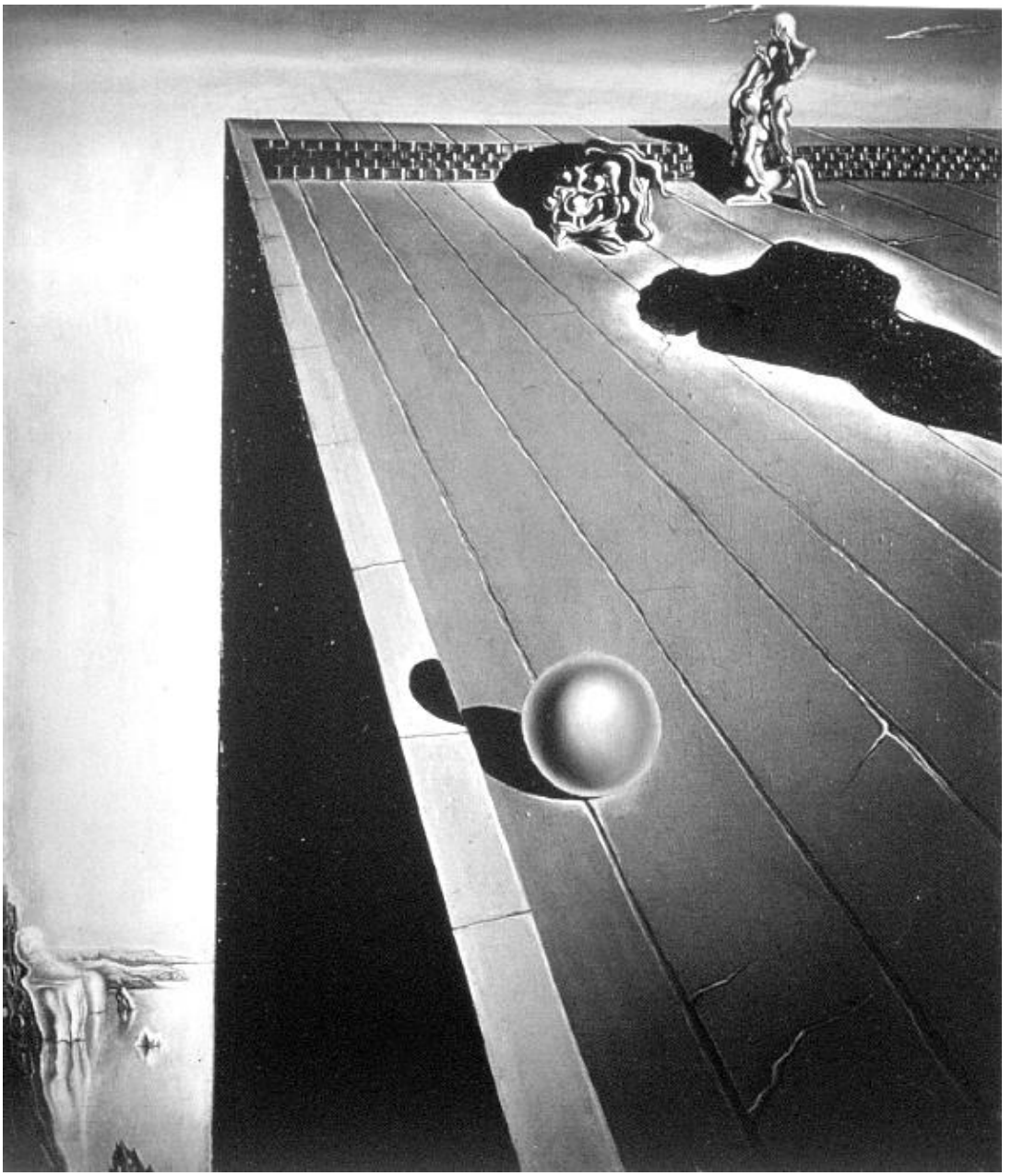
61. Naturaleza muerta con pera y sandía, 1924, óleo sobre contrchapado, troceado y parcialmente desaparecido.



62. Pierrot-Arlequín tocando la guitarra, 1925, Madrid, MNCARS.

Otro deslizamiento visual y semántico: el plano de base da estabilidad física y verosimilitud euclidiana (entidad clásica) a todo lo que se sitúe encima, pero al aparecer como un «escena rio» convierte al asunto en representación, y al espectador de la pintura en un ente distanciado que mira la imagen de una farsa. Es un truco sutil, y aunque no haya sido Dalí el único artista de entreguerras en emplearlo, sí parece haber sido él quien le sacó el máximo partido. Aparato y mano (1927) [4] tiene ya un «escenario» de base dentro del cual se sitúan los objetos (el fondo, con el mar, las montañas y el cielo, parece un mero decorado); pero la primera tarima metafísica propia - mente dicha aparece en Carne de gallina inaugural (1928) [20] y luego, de un modo más preciso, en obras importantes de 1930 como Mujer durmiente, caballo, león, invisibles [42], Torre de placer o vértigo, [63] etc.

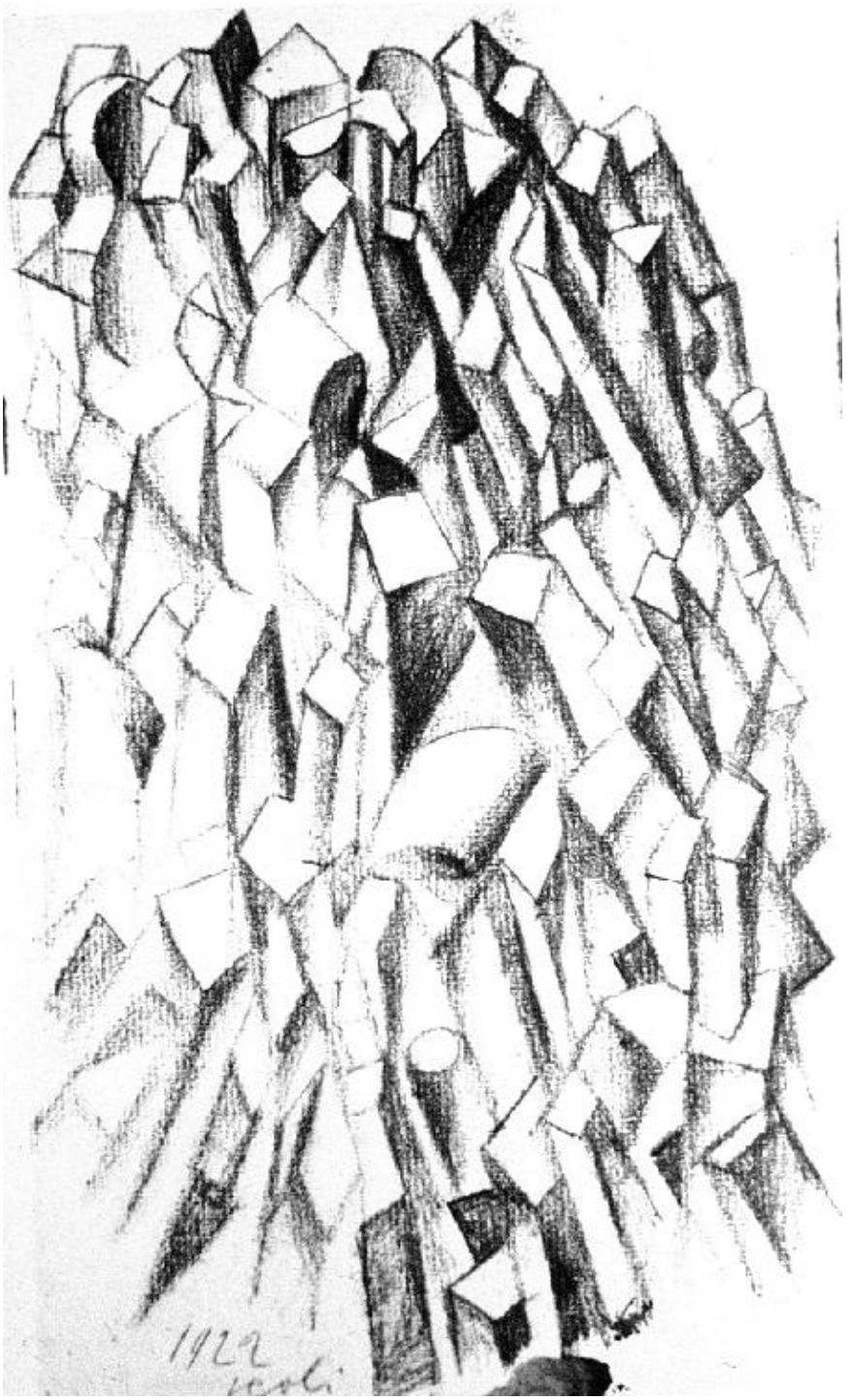
Detengámonos en esta última obra. El degradado perspectívico de las tablas del pavimento nos lleva con frecuencia al infinito, acentuándose de esta manera una metafísica sensación de lejano desamparo. Pero aquí los «tablones» se cortan abruptamente con la pequeña tapia del fondo: este escenario es más bien una terraza, artificialmente empinada, o la cubierta de un barco desde donde se puede caer fácilmente al vacío; la gran bola azul nos hace pensar también en una mesa de billar, o (sugestión de las guías paralelas, hacia el fondo) en un juego de bolos. No es, pues, el plano de base un mero soporte neutro de las figuras: funciona también como ingrediente básico, como núcleo argumental de la representación.



63. Torre del placer o vértigo, 1930, colección particular.

No siempre tiene este elemento unos límites geométricos tan precisos, pues el entarimado más o menos teatral es sustituido frecuentemente por una llanura tersa y limpia, como un imagina rio tapiz. Se trata, para Dalí, de la estilización pictórica de un lugar geográfico muy preciso, actuando siempre como un estabili za dor verosímil de la figuración: «Y si bien es cierto, claro como el día –escribió en 1939–, que a las montañas sólo se las distingue bien desde la llanura, la de Wagner os aseguro que sólo puede verse bien desde la

llanura del Ampurdán, porque Wagner es la apoteosis del Romanticismo y el Ampurdán la llanura más realista del mundo»[17]. Parece claro que el delirio romántico (y también el surrealista) se percibe únicamente cuando nos situamos en una base sólida y limpia. Se diría que el realismo del plano de base, bastante arquitectónico en su apariencia de pavimento construido, es la precondición básica de la figuración.



64. Composición cubista (personajes), 1922, colección particular.

También data de sus años juveniles la pulsión mineral. El dibujo a lápiz conocido como Composición cubista (personajes) (1922) [64] representa una especie de aglomeración vertical de cristales, con las aristas nítidamente

dibujadas, testimoniando la tendencia del artista a interpretar el cubismo como una cantera de metáforas geológicas. Esta fascinación venía de lejos: muy significativo es que, en su articulito escolar sobre Velázquez, diga de él (frente a la evidencia que se desprende del estilo maduro del artista sevillano) que «sus contornos, de líneas crudas y agudas, dan al principio la impresión de honda brusque dad»[18]. Hasta fines de los años veinte Dalí pintó numerosos paisajes en los que el trata miento de las montañas adquiría una dimensión «cubista» equiparable al de las casas populares de algunas vistas de Cadaqués y sus alrededores. Una corriente de asimilaciones tácitas se establecía así entre «lo cristalino», «lo mineral» de las rocas, y «lo arquitectó nico» propiamente dicho. Curiosas son las asociaciones figurativas de cada variante: si comparamos la Muchacha de espaldas [65] con Venus y cupidillos [66] (ambos cuadros son de 1925) veremos que los edificios cúbicos del primero se asimilan al mar cristalino (con olas «que se pueden contar») y a las rocas del segundo. Las dos modelos están en una postura similar, pero mientras la chica vestida corresponde a la arquitectura, la desnuda se sitúa en su equivalente geológico.

65. Muchacha de espaldas, 1925, Madrid, MNCARS.

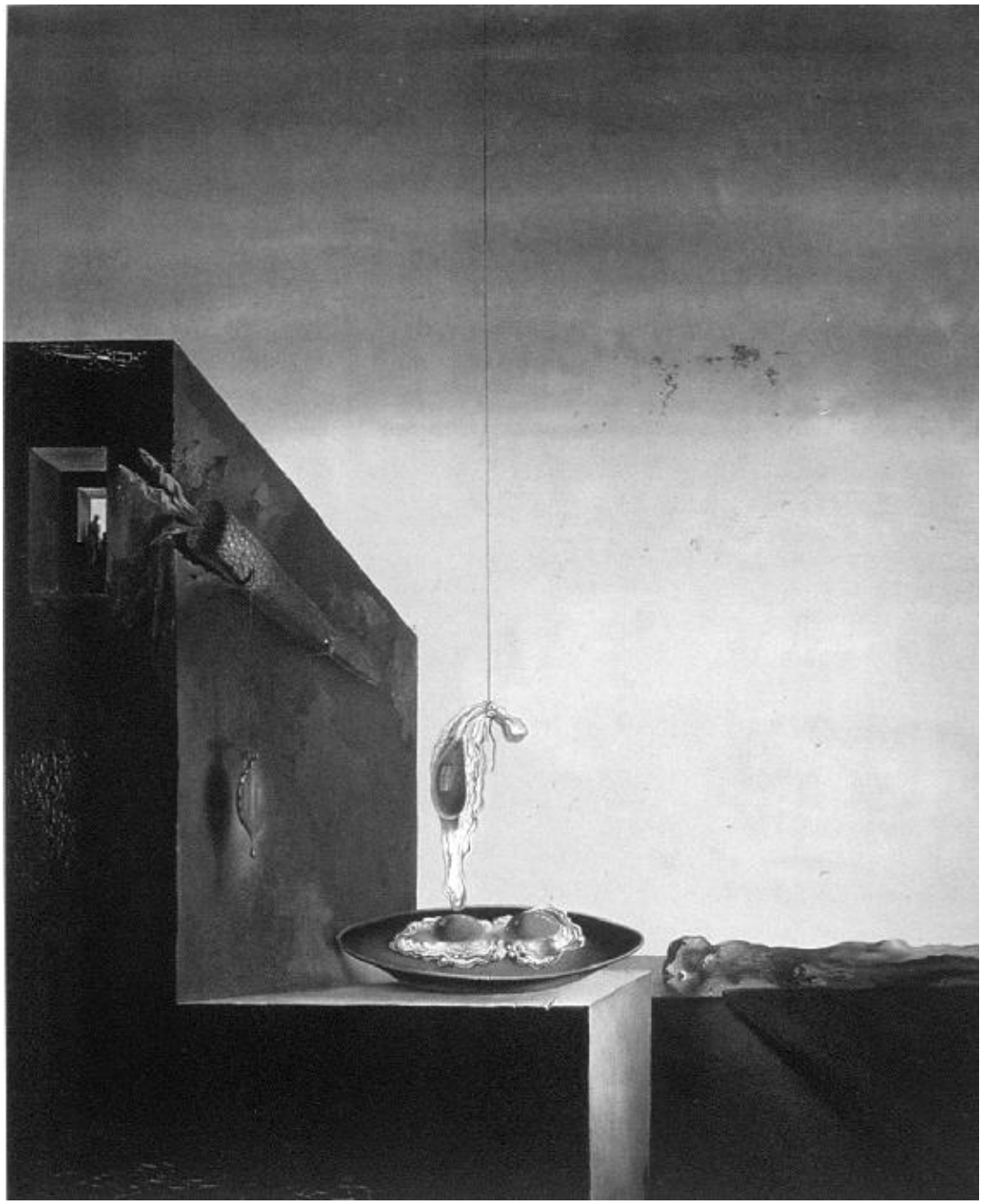
La roca arquitectónica por excelencia será, para Dalí, Penya Segats, protagonista indiscutible de una importante pintura de 1926 (con diminuta muchacha desnuda) [67] y de otras muchas en las décadas ulteriores. Con la

misma contundencia figurativa vemos en la obra del artista algunos cajones-casas como los de Los placeres iluminados (1929) [68] u Objeto surrealista de funcionamiento simbólico (1931) [58]. Y también construcciones humanas (arquitectu ras propiamente dichas) como las vivendas rurales de Huevos al plato sin el plato (1932) [69], El arpa invisible (1932) [70], etc. Así es como Dalí traza un puente entre las obsesiones básicas de su primer clasicismo metafísico-mineral, con las del último, místico-herreriano, basado en una exaltación de la figura cúbica, como veremos más adelante.

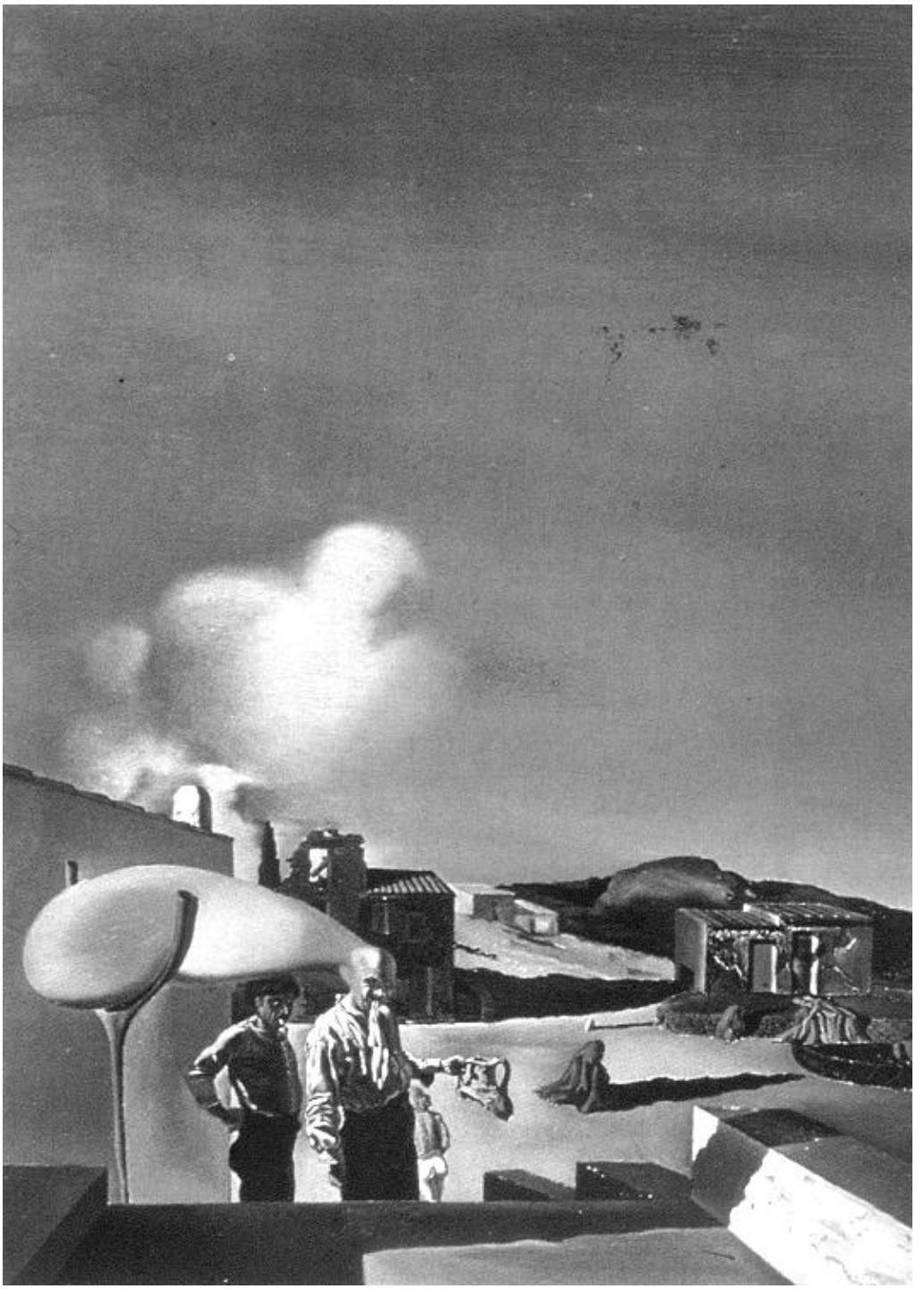
66. Venus y cupidillos, 1925, colección particular.

67. Penya Segats, 1926, colección particular.

68. Los placeres iluminados, 1929, Nueva york, MOMA.



69. Huevos al plato sin el plato, 1932, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.



70. El arpa invisible, fina y media, 1932, colección particular.

Clasicismo clásico: la ruina

El segundo clasicismo es figurativo y se caracteriza porque Dalí pinta columnas, frontones, arquerías, cúpulas y demás ingredientes de la tradición arquitectónica grecorromana. Se inicia con El hombre invisible [41], obra inconclusa, pintada en su mayor parte en Torremolinos durante el verano de 1930, y destinada seguramen te a su fallido mecenas, el poeta malagueño José María Hinojo sa. ¿Llegó a concebir esta pintura como un retrato en clave? Oculta entre fragmentos arquitectónicos y figuras varias emerge la imagen de un hombre joven, en camiseta, con los dedos ensortija dos. Escalinatas infinitas y terrazas de base sirven como soporte euclidiano de un universo que retoma, de un modo personal, el mismo vocabulario arquitectónico que la pintura metafísica había puesto a punto unos tres lustros antes. Supongamos que mi hipótesis es correcta y que este cuadro se concibiera como una especie de bandera programática para el grupo surrealista que se habría constituido en Málaga, con el patroci nio económico del poeta rico Hinojosa[19]: este hombre, el mece nas, habría sido el alma invisible que confiere lógica y coherencia surrealista al clasicismo «mediterráneo» (no olvidemos la herencia noucen tista de Dalí) de la ciudad andaluza. No sería el único retrato en clave: su larga serie de García Lorca, por ejemplo, culminó con la cara del «gran cíclope cretino» de El enigma sin fin (1938) [43], una puya (también «invisi ble») al viejo amigo de la Residencia de Estudiantes, fusilado poco antes por los fascistas. Me parece significativo que Dalí no se desprendie ra nunca de ninguno de estos dos cuadros, como si reconociera así su temática «privada» e instranferible.

Pero no hace falta probar categóricamente la veracidad de todo lo anterior para aceptar que el clasicismo clásico de Dalí es simbólico o emblemático. Otro cuadro con esta clase de elementos arquitectó nicos, como el ya comentado Mi mujer desnuda contemplando su propio cuerpo transformándose en escalones, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura (1945) [55] no es en absoluto un retrato escondido sino imagen arquitectonizada de Gala, la mujer de la que había escrito unos años antes: «Me enseñó también el ‘principio de la mesura’ que dormitaba en mi inteligencia. Ella era el Ángel del Equilibrio, el precursor de mi clasicismo»[20]. Observan do atentamente el templete figurativo que forma el cuerpo reduplicado de la modelo nos damos cuenta de que Dalí lo ha pintado haciendo una recreación sincrética de elementos clásico-barrocos con otros ingredientes art nouveau. ¿Cómo podía ser de otro modo? Es cierto que se había referido a Palladio, en 1939, como «el mayor arquitecto del mundo»[21], pero también es verdad que no había abandonado su exaltación de las curvas irraciona les a lo Guimard o Gaudí, que Dalí asimiló durante algún tiempo con las del diseño aerodiná mi co que se impuso desde los años treinta

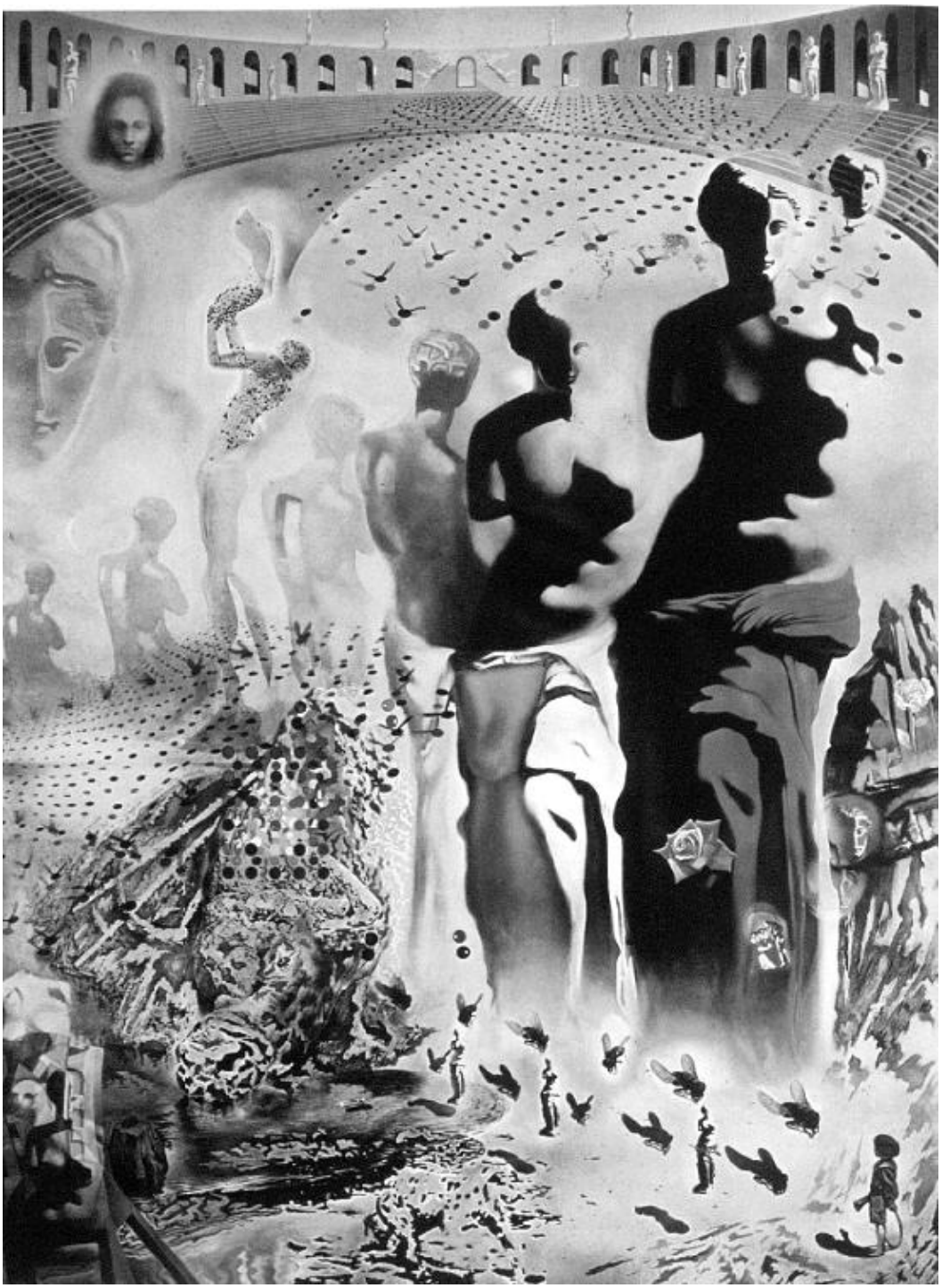
en adelante. Al edificio que forma el cuerpo de su mujer podrían aplicársele, además de otros comentarios, palabras como éstas:

«Las instalaciones de saliva central, que recorren las curvas aerodinámicas de las inminentes casas blandas, vaginales, curvas, ornamentales, imperiales, recreativas, imaginativas, ansiosas, viciosas y surrealistas.

¡Atrás la arquitectura del autocastigo!

¡Adelante el aerodinamismo perverso, glandular y de buena calidad!»[22].

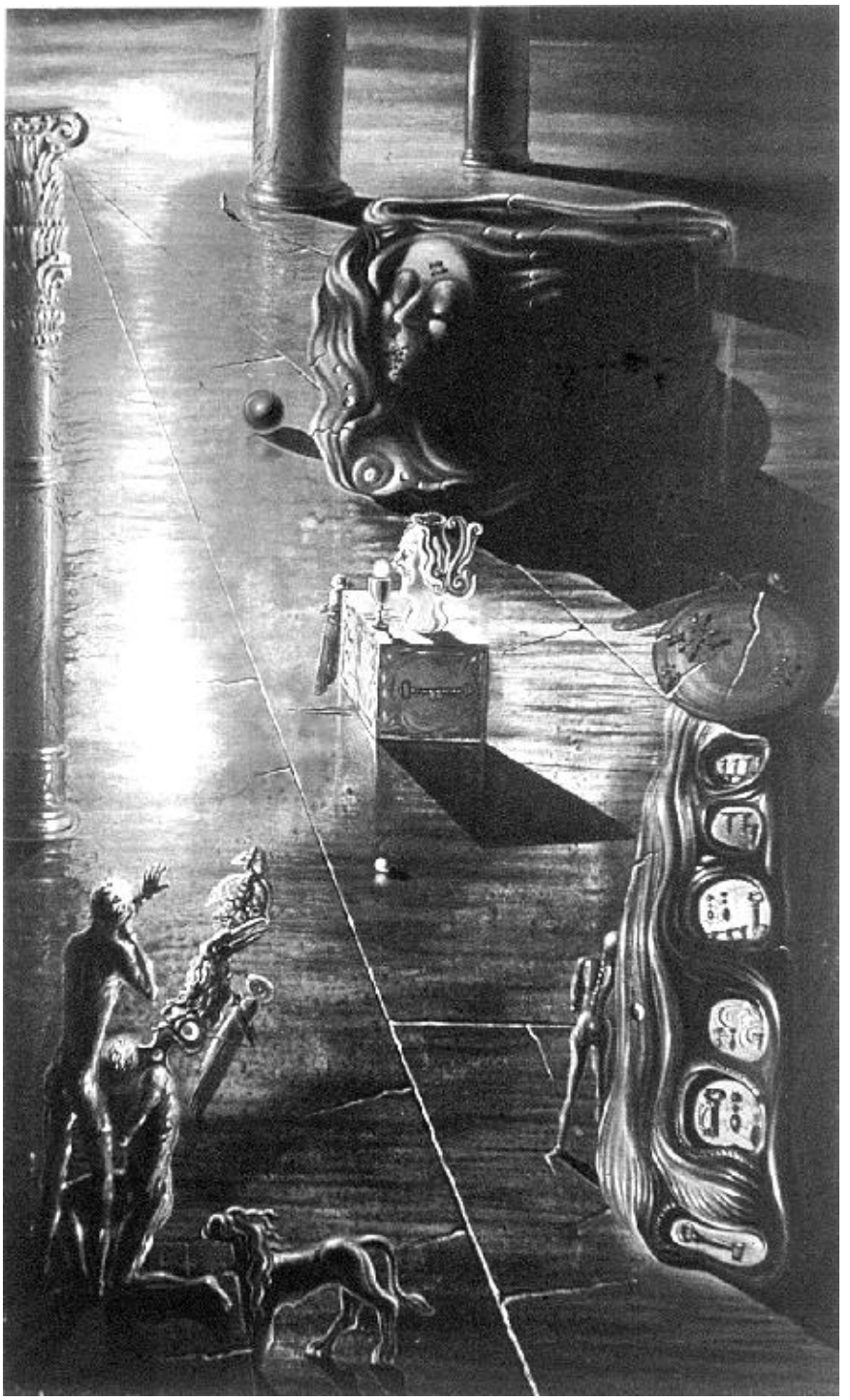
El «orden daliniano» (si es que queremos añadir ahora otro a los repertorios de Vignola, Serlio o Palladio) es impuro, un híbrido imposible, perpetuamente mixtificado por deslizamien tos figurativos, ecos morfológicos, yuxtaposiciones y mestizajes. Incluso en una obra tardía y de arquitectura clásica aparentemen te más ortodoxa como es El torero alucinógeno (1968-70) [71], reconoce mos más la influencia de los edificios mussolinianos del EUR, o la de los decorados de los peplums cinematográficos, que la de sus hipotéticos modelos romanos.



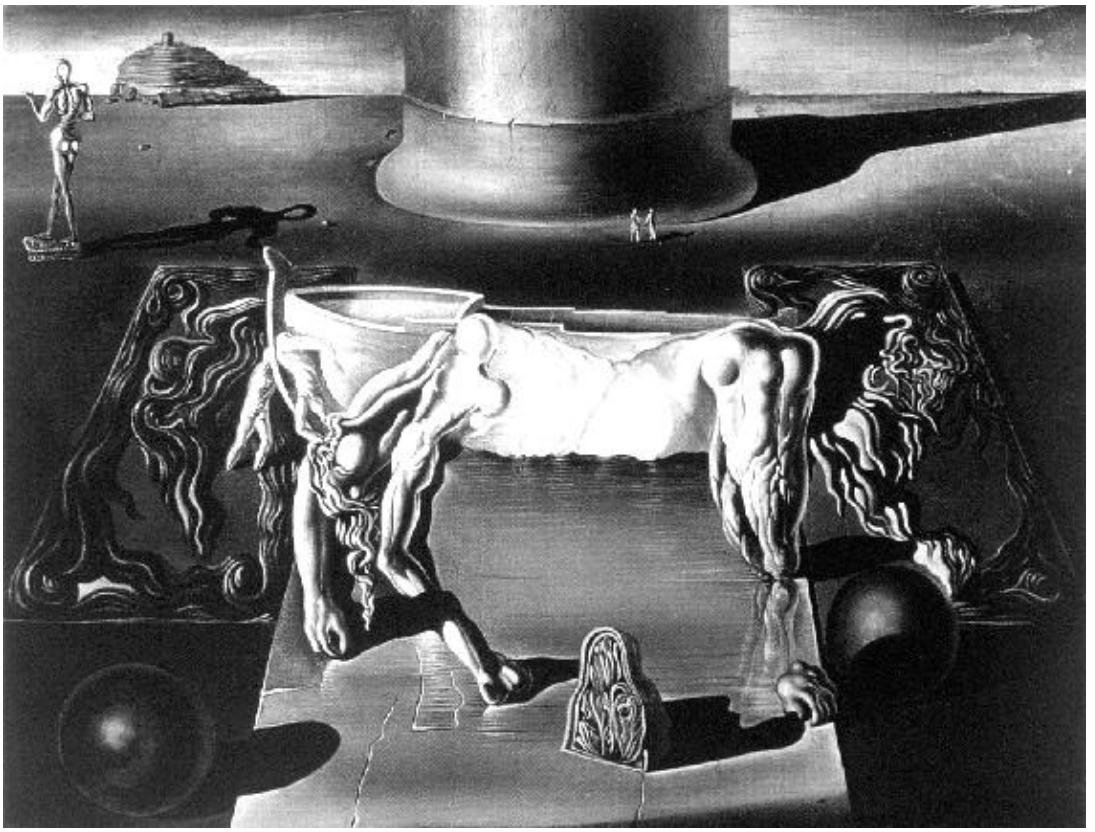
71. El torero alucinógeno, 1968-70, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

Para apreciar este proceso lo mejor es que veamos por separado algunos elementos. La columna, por ejemplo, funciona con frecuencia como un

referente arquitectónico autónomo: es soporte de estatua o de busto (ambas cosas se ven en El hombre invisi ble [41]), poste sacrificial (como en Rosas ensangrentadas, de 1930 [9]) o fragmento hipertrofiado de algún hipotético y enigmático monumento. A esto último suele aludir representando la base y el arranque de un fuste gigantesco, según vemos en La fuente (1930) [72], Mujer-caballo paranoica (1930) [73], o El sueño (1931) [74], lo cual nos hace pensar también en un elemento «metafísico» como la chimenea. O en un torreón.



72. La fuente, 1930, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

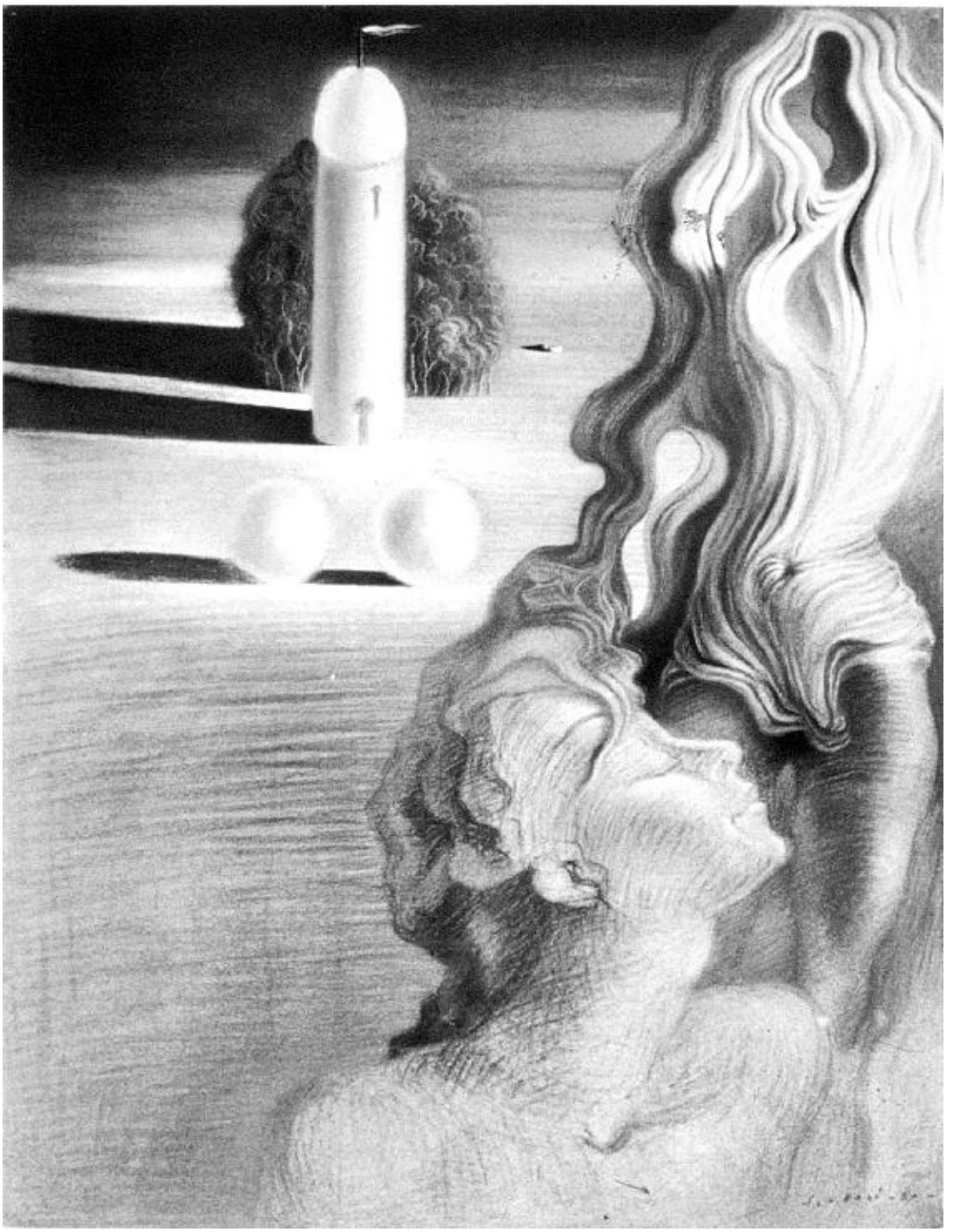


73. Mujer caballo paranoica, 1930, París, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

74. El sueño, 1931, Nueva York, colección particular.

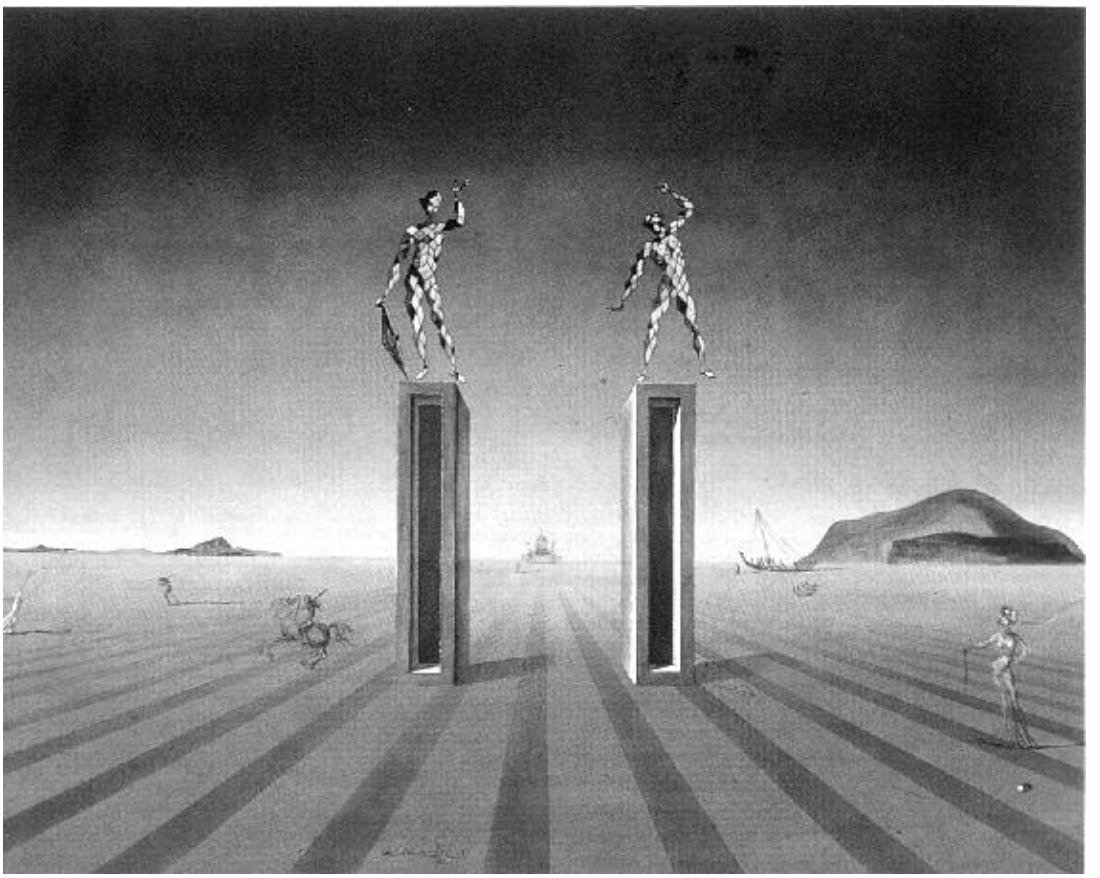
Esta última tipología arquitectónica es la más claramen te daliniana de todas, y la que más se desliza hacia formas adyacentes. En muchos casos se identifica con el Molí de la Torre, como en el famoso «Ensueño» que publicó en 1931 en el órgano oficial de los surrealistas[23]. En la Vida secreta aludió a sus fantasías asesi nas, imaginando a Gala cayendo al vacío desde la torre de la catedral de Toledo. Es un símbolo fálico cuando habla de la sombra del torreón avanzando hasta las rodillas de Dulita en el mencionado «Ensueño»[24], por no traer a colación representaciones pictóricas en las que esa asimilación sexual es muy evidente (Torre antropomórfica (la torre roja), de 1930 [75], o Las torres, de 1981). El torreón-columna, cilíndrico y muy elevado, con algún ventanuco a gran altura, aparece como una estilización de elementos parecidos realmente

existentes en toda la costa mediterránea, pero lo normal es que Dalí lo asimile a otras formas adyacentes como el ciprés (a lo cual contri buyó su admiración por La isla de los muertos de Arnold Böcklin), el obelisco, el faro, el horno, etc.



75. Torre antropomórfica (la torre roja), 1930, colección particular.

Un caso especial es la torre poligonal, muy parecida, a veces, a un templete centralizado, como en el caso de Poesía de América (1943) [57]. Descharnes menciona en este cuadro «la torre de la finca de los Pitxot», pero es evidente que Dalí evocó también al Templo que aparece en el fondo de Los desposorios pintados por Perugino y Rafael. Me parece interesante constatar que ese torreón (tan metafísico todavía, a pesar de su fecha avanzada) se sitúa en el punto de confluencia entre el plano de base (alusión doble a las llanuras americanas y a las del Ampurdán[25]) y el fondo, entre el escenario y el decorado, como si participase de los dos registros de la «representación».



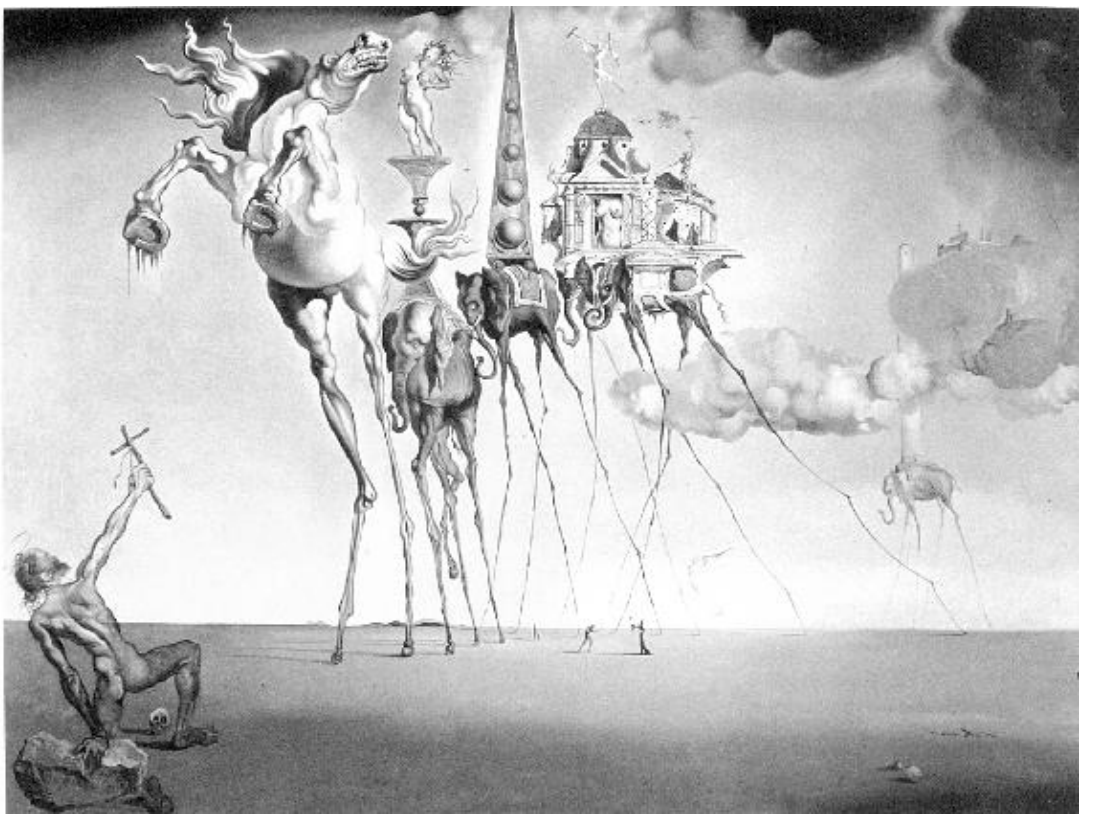
76. Composición (dos arlequines), 1942, colección particular.

El pedestal es otro elemento arquitectónico autónomo que parece derivar, en parte, de los aparatos: eso parece, al menos, en el caso de El juego lúgubre (1929) [13], donde vemos la inscripción «Gramo centígramo milígramo», un recuerdo, pienso, de los registros numéricos de «San sebastián»[26]. Pero los pedestales pueden contener otras alusiones: a la columna porta-estatuas (un caso es el de Metamorfo sis de Narciso, de 1937 [40]), y desde el punto de

vista formal remitir a los prismas ortogona les de sus primitivos bodegones cubo-metafísicos. Véase como ejemplo de esto último su Composi ción (dos arlequines) (1942) [76], donde se ven dos altos pedestales, sosteniendo otros tantos arlequines, levantados en el centro de una inmensa explanada con una especie de entarimado en perspectiva.

77. Resurrección de la carne, 1940-45, colección Bruno Pagliai.

Los obeliscos no se alejan mucho en su significado y funciones de los otros «elementos verticales» mencionados hasta ahora: el que hay en el centro de Resurrección de la carne (1940-45) [77] parece una elevada pirámide de base triangular, pero los de otros cuadros como La tentación de San Antonio (1946) [78] o Los elefantes (1948) tienen una apariencia más ortodoxa desde el punto de vista histórico-artístico, próxima a los que se colocaron en las encrucijadas de Roma en tiempos de Sixto V y claramente deudora del monumento con elefante y obelisco que ideó Bernini ante la iglesia romana de Santa María sopra Minerva. Parece que los obeliscos fueron para Dalí símbolos de jararquía, orden y rigor católico, citas tácitas a la capital de la cristiandad. Por su unión de prisma y pirámide entroncan bien con su obsesión por lo cristalino y mineral.

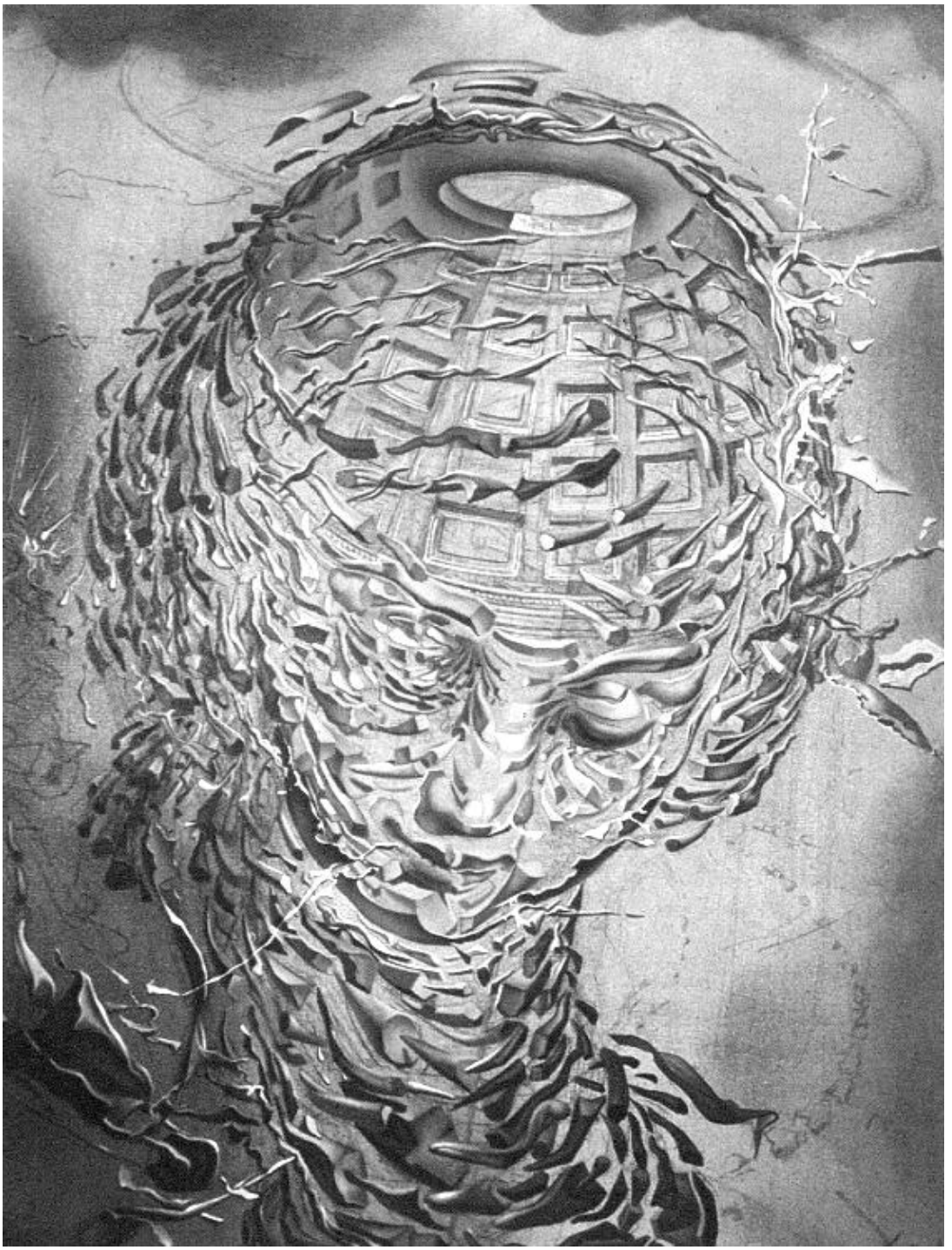


78. La tentación de San Antonio, 1946, Bruselas, Museaux Royaux de Beaux- Arts de Belgique.

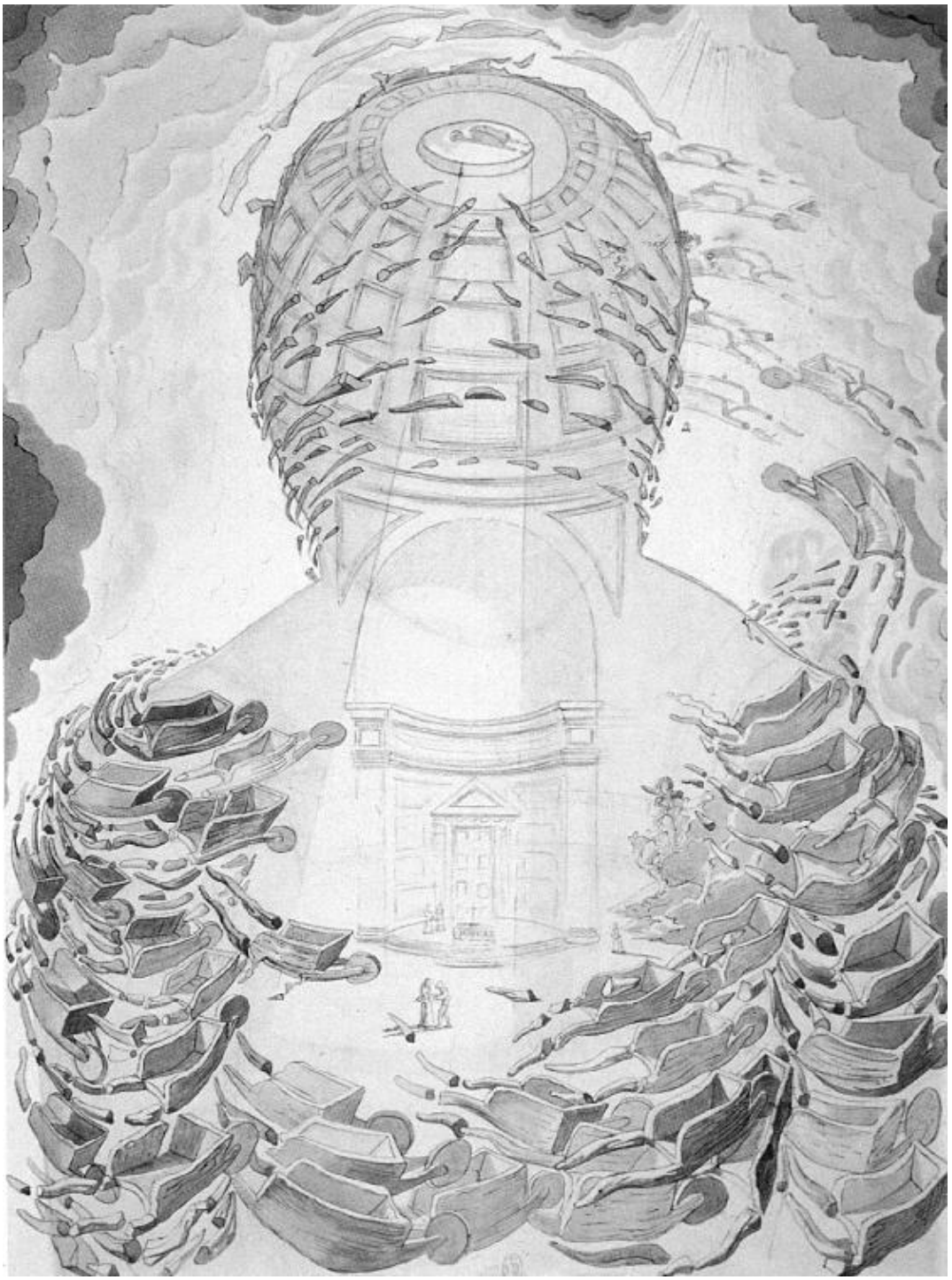
Nos falta decir algo sobre la cúpula, una forma que fascinó siempre a Dalí, y de un modo especial a partir de los años cincuenta, cuando se exacerbó su

admiración por la Italia «clásica» (antigua y renacentista). De 1936 es el Retrato geodésico de Gala, cuyo boceto preliminar mostraba un templo centralizado con cúpula semiesférica a modo de eco morfológico de la cabeza femenina [79]. En dos obras de 1951, Cabeza rafaelesca estallada [80] y Las carretillas [81], vemos a sendos cráneos humanos transparentes convertidos en el interior del Panteón. Ese mismo año, en su «Manifiesto místico», escribió: «Monarquía absoluta, cúpula estética perfecta del alma, homogeneidad, unidad, continuidad biológica hereditaria suprema. Todo esto arriba, rebasando la cúpula del cielo. Abajo, anarquía hormigueante y supergelatinosa, heterogeneidad viscosa, diversidad ornamen - tal...»[27] No fue una consideración pasajera, pues dos décadas después continuaba asociando las formas redondeadas con el rigor y con la perfección que, para Dalí, encarnaba el clasicismo: la esfera, dijo, es «símbolo de la monarquía porque contiene y regula de manera absoluta los cinco poliedros regulares —entre ellos el tetraedro, el cubo, el dodecaedro— conocidos como los cinco cuerpos platónicos»[28].

79. Retrato geodésico de Gala (boceto), 1936, colección particular.



80. Cabeza rafaelesca estallada, 1951, Edimburgo, Scotish National Gallery.



81. Las carretillas, 1951, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

¿Se desliza, en Dalí, la cúpula hacia la cueva ? No está claro. Esta clase de «arquitectura natural» representa a lo instintivo primordial, al útero materno reblandecido (como en las oquedades de El enigma del deseo, de 1929 [2], que

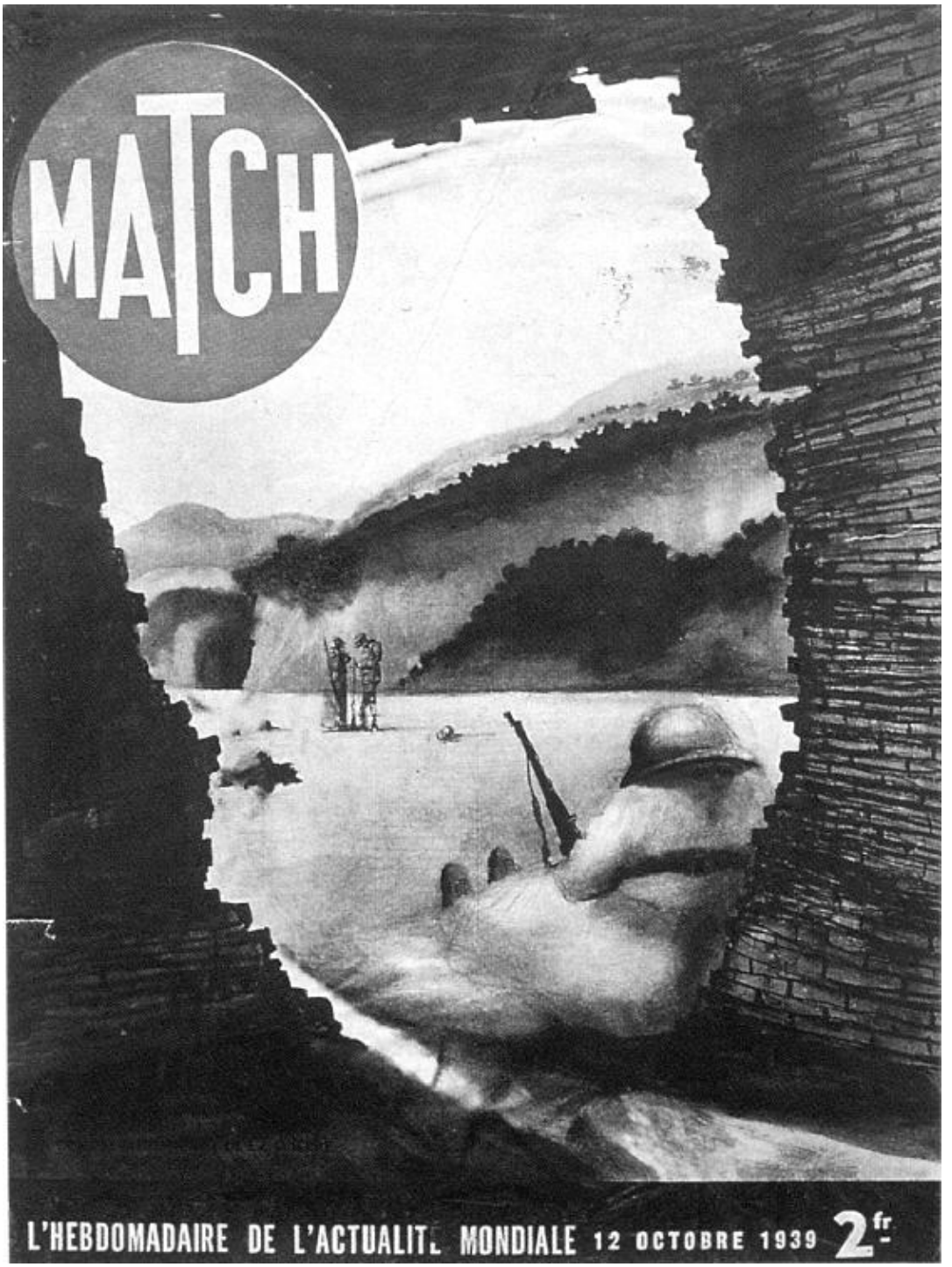
contienen la inscripción «ma mere»). La cueva arquitectónica más interesante de todas las que encontramos en su obra literaria es seguramente la de Torremo linos. Dalí se explayó hablando sobre lo trágico de su situación en aquel verano de 1930: tras encontrarse sin dinero y creerse abandonado por su amigo rico malagueño (ya hemos dicho que debió tratarse de José María Hinojosa), se refugió en una vivienda rupestre solitaria. «Cedieron mis piernas y, cayendo de rodillas sobre las dentadas rocas, me sentí como uno de esos anacoretas en éxtasis pintados por Ribera. Con mi mano libre acariciaba y arañaba la calcinada piel de mi cuerpo». La masturbación es presentada como desperdicio de la riqueza simbólica, como derroche irracional en un momento de penuria: «Y vertí en el suelo la moneda grande y pequeña de mi preciosa vida, que me pareció esta vez ser extraída de los más hondos y oscuros escondrijos de mis hue sos»[29].

Se diría que la cueva (lo que conlleva su presencia en ella) conduce al artista hacia lo ancestral. Lo relativamente informe de su arquitectura enlaza con lo meramente geológico, y con otra cosa importante en la visión arquitectónica de Dalí: la ruina. Los edificios deterio rados por el abandono y por paso de los años (o los siglos) son una recurrencia obsesiva en toda su obra que se relaciona mucho, al principio, con Gradiva, el personaje de Jensen analizado por Sigmund Freud[30]. En 1931 pintó Gradiva reencuentra las ruinas antropo morfas, cuyo segundo título, Fantasía retrospectiva [44], indica que el artista asimilaba la recuperación de los abismos del incons ciente con los restos arqueológicos. El castillo del «Ensueño», del mismo año, le parece también «extraordinariamente envejecido, incluso, aquí y allá, con aire de ruina»[31]. La arquitectura del deseo, sea cual sea su estilo, rara vez está en la obra de Dalí nueva y relucien te.

Un caso extremo es el ciclo relacionado con su aplicación del método paranoico crítico a la pintura de Millet: Reminiscen cia arqueoló gica del Angelus de Millet (1935) [30] muestra a los dos personajes del cuadro convertidos en gigantescas torres decrépitas. Pero la excavación del sentido oculto puede retro traerse hasta un tiempo ancestral, pre-humano, como se evidencia en las formas desgasta das (geológicas) de Angelus arquitectó nico de Millet (1933) [31].

Parece lógico que la Segunda Guerra Mundial, con sus inmensas destrucciones, avivara la eterna pasión de Dalí por la ruina arquitectónica. Uno de los primeros trabajos de este tipo fue la portada de la revista Match con el rostro, apareciendo entre los edificios semidestruidos, del teniente Deschanel (1939) [82], héroe temprano de la guerra; pero la mayoría de los cuadros con ruinas de la época no tienen, aparentemente, una temática de actualidad. Ese es

el caso de Las tres edades (1940) [48], Mercado de esclavos con aparición del rostro invisible de Voltaire (1940) [49], Ruina con cabeza de Medusa y paisaje, dedicada a Mrs. Chase (1941), etc. Algunos de los agujeros que perforan los edificios (tan oportunos para la obtención de la doble imagen) parecen producidos por los obuses, más que por los derribos ocasionados por las inclemencias atmosféricas, el abandono y el tiempo. Dalí se expresó muy claramente en la Vida secreta sobre el modo como la guerra civil, con sus destrucciones y matanzas, había puesto al descubierto el esqueleto geológico, (la verdadera imagen latente) de España. Algo parecido, aunque a una escala universal, debió ver en la Segunda Guerra Mundial. No es un azar que la era del «camuflaje total» sea la de la ruina, y que con ella acaben, tanto su «clasicismo clásico» como su etapa propiamen te surrealista[32].



82. Aparición de una escena de guerra en el rostro del teniente Deschanel, 1939 . Portada de Match, colección particular.

Clasicismo místico: el cubo

Al tercer clasicismo de Dalí lo llamaremos místico-escuria lense . No implica una ruptura total con lo descrito hasta ahora, y muchos aspectos del mismo pueden entenderse como deslizamien tos o «transparencias» de cosas desarrolladas, en otro contexto ideológico, muchos años antes. Su pasión por el orden geométrico viene de muy lejos, como hemos visto, pero es en la última etapa de su vida cuando adquiere un peculiar desarrollo. En 1930 se había referido al Marqués de Sade diciendo que era un personaje que aparecía «con una pureza de diamante»[33]. De ahí pudo derivar fácilmente hacia la exaltación de las configuracio nes geométricas del átomo y hacia la apoteosis de formas cúbicas que encontramos en la obra de los años cincuenta.

Este nuevo clasicismo implica, más claramente que los anteriores, una negación de la vanguardia:

«¡Se acabó, se acabó, cien veces se acabó la época experimental! –escribió ya en 1941– ... La joven severidad inquisitorial de la era morfológi ca, vestida de pies a cabeza de pura arquitectura, se mantiene erguida, como una diosa resplandeciente, a las puertas del templo del arte, prohibiendo una vez más la entrada a los indignos. FORMA, FORMA, FORMA...»[34].

No faltaba mucho tiempo para que Dalí anunciara su conversión al catolicismo romano y su aceptación de todos los valores estéticos de la tradición. En el célebre «Manifiesto místico» (1951) exaltó, en efecto, los recursos pictóricos inventados en el Renacimiento y se refirió a «la armonía (casi divina) de los contrarios proclamada por Heráclito que sólo el modelo incorruptible del éxtasis moldeará un día con las nuevas piedras del Escorial»[35].

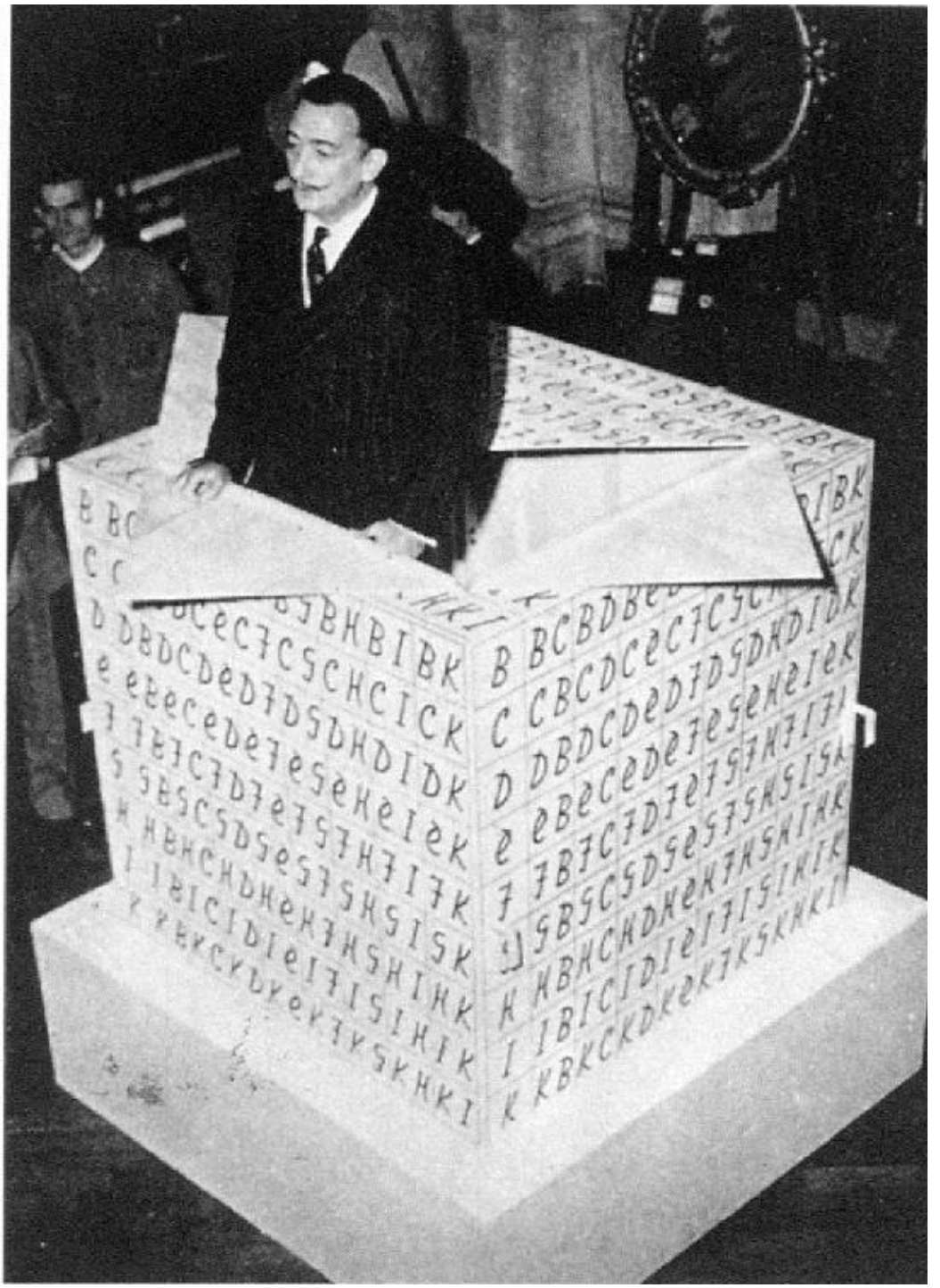
No es casual la evocación del célebre Monasterio, construido por Juan de Herrera, pues era un símbolo de la España católica e imperial, magnificado por el régimen de su admirado general Franco. Dalí lo pintó como un objeto de duras aristas cristalinas en el fondo del Retrato del embajador Cárdenas (1943) [83], y de un modo muy parecido en el Retrato ecuestre de Carmen Bordiú-Franco (1974) [84]. No hay duda sobre qué tipo de evocaciones ideológicas le interesaba resaltar, pero seríamos injustos si no señaláramos también la conexión, estrechísima para él, entre este monumento y el Discurso de la figura cúbica atribuido a Juan de Herrera. De su muy conocida Crucifixión (Corpus hipercubus) (1954) [85] dijo en 1962: «Cruz hipercúbica en la que el cuerpo de Cristo se convierte metafísicamente en el noveno cubo, siguiendo los preceptos del discurso sobre la forma cúbica de Juan Herrera, constructor del Escorial, inspirado en Ramón Llull»[36]. El mismo año en que acabó esa pintura dio una conferencia de prensa en el Palazzo Pallavicini de Roma emergiendo de un

cubo «herreriano» para demostrar su renacimiento[37] [86], y en 1960 pintó un cuadro que parece ilustrar ese acontecimiento: A propósito del «Discurso sobre la forma cúbica» de Juan de Herrrera.

83. Retrato del embajador Cárdenas, 1943, colección particular.

84. Retrato ecuestre de Carmen Bordiú-Franco, 1974, colección particular.

85. Crucifixión. Corpus hipercubus, 1954, Nueva York, MOMA.



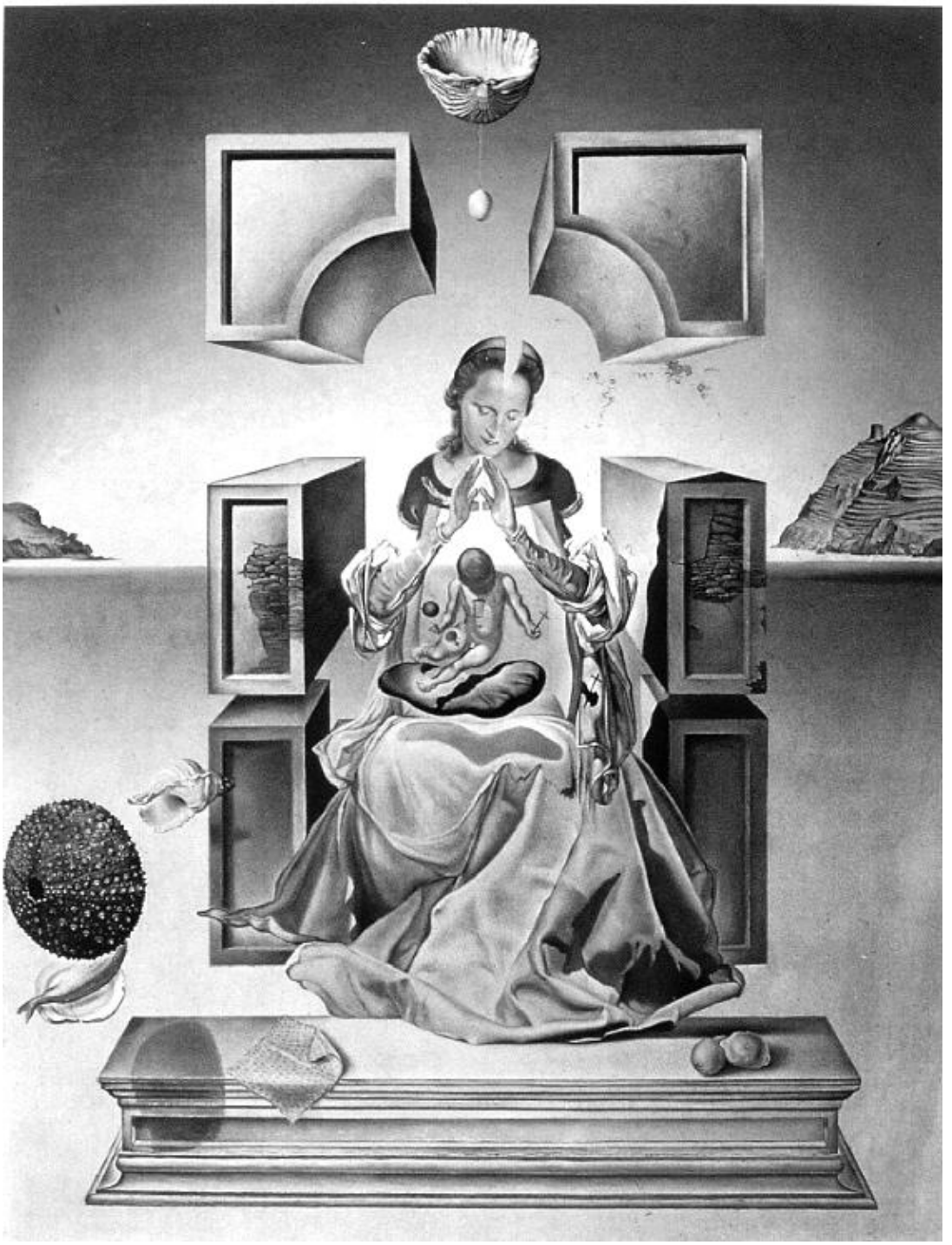
86. Dalí saliendo de un cubo «metafísico» para demostrar su renacimiento. Conferencia de prensa en el Palacio Palavicini de Roma, 1 de junio de 1960.

Conviene recordar que todas estas manifestaciones son cronológicamente paralelas a los intentos de transponer pictóri camente sus ideas sobre la

estructura atómica del universo. Dalí interpreta las complejas teorías físicas del momento de un modo un tanto pueril: la separación o vacío existente entre los átomos le lleva a identificarlos metafóricamente con los objetos de la represen tación, o a descoyuntarlos haciendo que floten en un espacio ingrávi do. Así es como la arquitectura del clasicismo místico-herreriano tiende a volar, ofreciéndose en fragmentos que sólo la mirada del espectador (el control paranoico del punto de vista, una vez más) reconstruye como totalidades «construidas»: La separación del átomo (1947) [87] sería el cuadro programático de todo esto, pero el mismo principio encontramos en otras célebres pinturas de aquella época como Leda Atómica[38] (1949) [88] o La Madonna de Port Lligat (1949 y 1950) [89].

87. La separación del átomo, 1947, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

88 . Leda atómica, 1949, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.



89. La Madonna de Port Lligat (primera versión), 1949, Milwaukee (WI), Marquette University, Haggerty Museum of Art.

Así es como Dalí trascendía a la materia sin dejar de exaltar la arquitectura. En realidad siempre quiso (y muchas veces lo logró) contradecirse

a sí mismo para conciliar lo inconciliable. Fue una larga batalla contra lo aparente que le llevó a explorar como ningún otro artista de la historia universal las inmensas posibilidades del camuflaje, el enmascara miento y el disimulo. Reproduzcamos, en fin, unos versos que escribió en 1971 para concluir la antología de sus textos que tituló Oui . Creo que dicen mucho de sí mismo y pueden colocarse como resumen o epitafio de todos sus clasicismos:

«Infame, informe libertad,
Romántica, ignorante de los cinco poliedros únicos y perfectos
Ignorante de las jaulas de la geometría divina...»[39]

Notas al pie

[1] La novela fue publicad en inglés en 1944. Traducción castella na: S. Dalí, Rostros ocultos . Plaza & Janés, Barcelona, 1989.

[2] S. Dalí, «Camuflaje total para la guerra total». Esquire, núm. 2, Nueva York, agosto de 1942. Cito de la recopilación de textos de Salvador Dalí, ¿Por qué se ataca a La Gioconda? . Edición de María J. Vera. Eds. Siruela, Madrid, 1994, p. 226.

[3] S. Dalí, «Sobre la belleza aterradora y comestible de la arquitectura modern style». Minotaure, núm. 34, París 1933, pp. 68-76. En ¿Por qué se ataca...? Op. cit., pp. 154-159.

[4] S. Dalí, «La monarquía cilíndrica de Guimard». Arts Magazine, Nueva York, marzo de 1970. En ¿Por qué se ataca...? Op. cit., p. 276.

[5] S. Dalí, Vida Secreta de Salvador Dalí . Dasa Ediciones, Figueras, 1981, p. 266.

[6] Cfr. La identificación precisa de estos elementos en Robert Descharnes (Dalí, la obra y el hombre . Tusquets/Edita, Barcelona 1984, p. 203) que debió consultar a Dalí sobre este punto.

[7] Citado por R. Descharnes, Dalí, la obra... Op. cit., p. 297.

[8] S. Dalí, «Nuevos límites de la pintura». L'Amic de les Arts, núm. 22, 31 de mayo de 1928. En ¿Por qué se ataca...? Op. cit., p. 31.

[9] S. Dalí, «Para el mítin de Sitges». L'Amic de les Arts, núm. 25, 31 de mayo de 1928. En ¿Por qué se ataca...? Op. cit., pp. 46-47.

[10] En «El testimonio fotográfico» (La Gaceta Literaria, núm. 6, febrero de 1929) escribió: «Creemos que los lugares arqueológi cos, cualesquiera que sean

los conceptos, ganarían al ser juzgados una vez terminados, tal como ellos fueron en su día y no roídos por el tiempo, lamentables y cadavéricos, con todos los síntomas de putrefacción a los que el esnobismo sentimental otorga su más grande entusiasmo». En ¿Por qué se ataca...? Op. cit., p. 64.

[11] «En el fondo –le dice en una carta a P. Bello– la putrefac ción es el SENTIMIENTO. Por lo tanto algo inseparable de la naturaleza humana. Mientras aya admosfera terrestre hay putrefac cion. Lo hunico fuera de nuestra atmosfera es la "astronomía", por eso oponemos la astronomía a la Putrefaccion. PUTREFACCIÓN- ASTRONOMÍA son dos simbolos, 2 categorías». Recogida por Rafael Santos Torroella en Dalí residente . Residencia de Estudiantes y CSIC, Madrid, 1992, p. 122.

[12] R. Descharnes, Dalí, la obra... Op. cit., p. 76.

[13] S. Dalí, «San Sebastián». L'Amic de les Arts, núm. 16, 31 de julio de 1927. Citamos según la traducción de ¿Por qué se ataca...? Op. cit., pp. 3-8.

[14] Vid. el catálogo de la exposición Dalí joven (1918-1930) . MNCARS, Madrid 1995, números 39 al 50.

[15] Rafael Santos Torroella, que publica la foto antigua del cuadro, antes de que fuera troceado (cfr. Dalí, época de Madrid . Residen cia de Estudiantes/CSIC, Madrid 1994, p. 57), no señala esta influencia del suprematismo ruso.

[16] Santos Torroella identifica a la figura como Pierrot-Lorca, y descarta el título ulterior de Dalí como Gran Arlequín (cfr. Dalí, época de Madrid . Op. cit., pp. 65-68). Me parece evidente que deberíamos titularlo Pierrot-Arlequín tocando la guitarra .

[17] S. Dalí, «Fundamentos geológicos de Venusberg» (1939). Recogido por R. Descharnes en Dalí, la obra... Op. cit., p. 227.

[18] S. Dalí, «Velázquez». Studium, Figueras, junio de 1919. Cit. por Descharnes, op. cit., p. 12.

[19] Es muy interesante todo lo que escribe Dalí acerca de ese veraneo malagueño (cfr. Vida secreta, pp. 293 y ss.). Sobre Hinojosa y Emilio Prados véanse las interesantes semblanzas, con informacio nes sobre el grupo surrea lista de Málaga, en Juan Manuel Bonet, Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936 . Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp. 336 y 495-96.

[20] S. Dalí, Vida secreta . Op. cit., p. 339.

[21] Cfr. el texto de Dalí en el catálogo de su exposición en la galería Julien Lévy (Nueva York, marzo de 1939). Recogido por Descharnes, Dalí, la obra... Op. cit., p. 228.

[22] S. Dalí, «Apariciones aerodinámicas de los seres-objetos». Minotaure, núm. 6, París, diciembre de 1934. Recogido en ¿Por qué se ataca...? Op. cit., p.

172.

[23] S. Dalí, «Ensueño». Le surréalisme au service de la révolu tion, núm. 4. París, 1931. En ¿Por qué se ataca...? Op. cit., p. 129.

[24] Ibídem, p. 137.

[25] Cfr. R. Descharnes, Dalí, la obra... Op. cit., p. 257.

[26] Una sugestiva lectura pormenorizada de ese cuadro ha sido ofrecida recientemente por Félix Fanés en Salvador Dalí. La construcción de la imagen . Electa, Madrid, 1999, pp. 161 y ss.

[27] S. Dalí, Manifeste mystique . Neuilly, 1951. En R. Descharnes, Dalí, la obra... Op. cit., p. 318.

[28] S. Dalí, «La monarquía cilíndrica de Guimard». Arts Magazine, Nueva York, marzo de 1970. En ¿Por qué se ataca...? Op. cit., p. 276.

[29] Cfr. S. Dalí, Vida secreta . Op. cit., p. 298.

[30] Cfr. Sigmund Freud, Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen. Précedé de Gradiva, fantaisie pompéienne par Wilhelm Jensen . Gallimard, París 1986; véanse también los otros dos ensayos de este libro.

[31] S. Dalí, «Ensueño». Op. cit., p. 129.

[32] Deberíamos profundizar más en las implicaciones del camuflaje para el arte del siglo XX. Algunas notas sobre el asunto en Juan Antonio Ramírez, «Camuflatge (Ocultació. Dissimulació)». Transversal. Revista de cultura contemporània, núm. 2, 1997, pp. 37-39.

[33] S. Dalí, «Posición moral del surrealismo». Hélix, núm. 10, abril de 1930. En ¿Por qué se ataca...? Op. cit., 102.

[34] S. Dalí, «The Last Scandal of Salvador Dalí». Catálogo de la exposición en la galería Julien Lévy, Nueva York 1941. Recogido por Descharnes, Dalí... Op. cit., p. 259.

[35] Cfr. R. Descharnes y G. Néret, Salvador Dalí, 1904-1989. La obra pictórica. Tomo II . Benedikt Taschen, Colonia, 1994, p. 407. También R. Descharnes, Dalí... Op. cit., p. 318.

[36] Recogido por Descharnes, Dalí... Op. cit., p. 344.

[37] Vid. R. Descharnes y G. Néret, Salvador Dalí... Op. cit., p. 527.

[38] Otra dimensión arquitectónica de la obra: los libros flotantes forman una especie de escalera tipo «samba», según la terminología de Oscar Tusquets. Cfr. el catálogo de la exposición Réquiem per l’escala/Réquiem por la escalera. Centre de Cultura Contemporània de Marcelona, 2001, pp. 134-35.

[39] S. Dalí, «Sí a la represión de las libertades». En ¿Por qué se ataca...? Op. cit., p. 278.

3

El método iconológico y el paranoico-crítico

Dos sueños

Empecemos con dos sueños. El primero de ellos lo contó el eminente profesor Santiago Sebastián (1931-1995), que fue catedrático de historia del arte en las universidades de Córdoba, Barcelona y Valencia, y alcanzó gran notoriedad en los medios especializados españoles por su defensa apasionada y constante del método iconológico. En la «justificación» que precede a su librito La clave del Guernica describió el azaroso camino que le condujo a su propia interpretación de la obra de Picasso:

«En las Navidades de 1980, en Valencia, al replantearme la posibilidad de una lectura, vi el cuadro con más nitidez y con el convencimiento de que era una obra de fondo literario, es decir, con trama argumental. Pero, ¿dónde estaba la clave? La casualidad hizo que llegara a mis manos un libro viejo con la temática de la Guerra y la Paz. A la hora de dormir hojeé las láminas, luego, entre sueños, alcancé a vislumbrar la relación entre el «Guernica» y una de las ilustraciones contenidas en el mencionado libro: «Los horrores de la guerra», la obra de Rubens de la Galería Pitti, de Florencia. Mi satisfacción fue grande al tener la seguridad de haber encontrado la clave del cuadro de Picasso, que tanto me preocupaba en aquellos días»[1].

El otro es de Salvador Dalí. En la cadena de fenómenos asociativos que le permitieron «explicar» el Ángelus de Millet, el pintor catalán concedió una importancia extraordinaria a algo que se le reveló durmiendo:

«Durante un largo sueño (que se repite con bastante frecuen cia) en el que vi, pero esta vez a Gala como protagonista, determinados momentos excepcionalmente líricos de mi adolescen cia; en Madrid visitaba con ella el Museo de Historia Natural en el momento del crepúsculo: la noche caía prematuramente en las amplias salas, cada vez más sombrías, del museo. En el centro exacto de la sala de los insectos, era imposible contemplar sin pavor la pareja turbadora del Ángelus, reproducida en una escultura de colosales dimensiones. A la salida, sodomicé a Gala en la misma puerta del museo, a esa hora desierto. Realizaba este acto de una manera rápida y en extremo salvaje, rabiosa. Los dos nos deslizábamos en un baño de sudor, al término asfixiante de

aquel crepúsculo de verano ardiente en el que ensordecía el canto frenético de los insectos»[2].

No creo necesario ahora extenderme en el papel que ambos sueños han jugado para elaborar las teorías respectivas de estos dos autores. Reconozco que los contextos culturales y las referen cias de cada uno de ellos son completamente diferentes. Pero esta aparición del sueño providencial como algo que ilumina la concien cia y da «la clave» de una interpretación, puede servirnos como un primer síntoma revelador para la aproximación que pretendemos.

Warburg y Freud

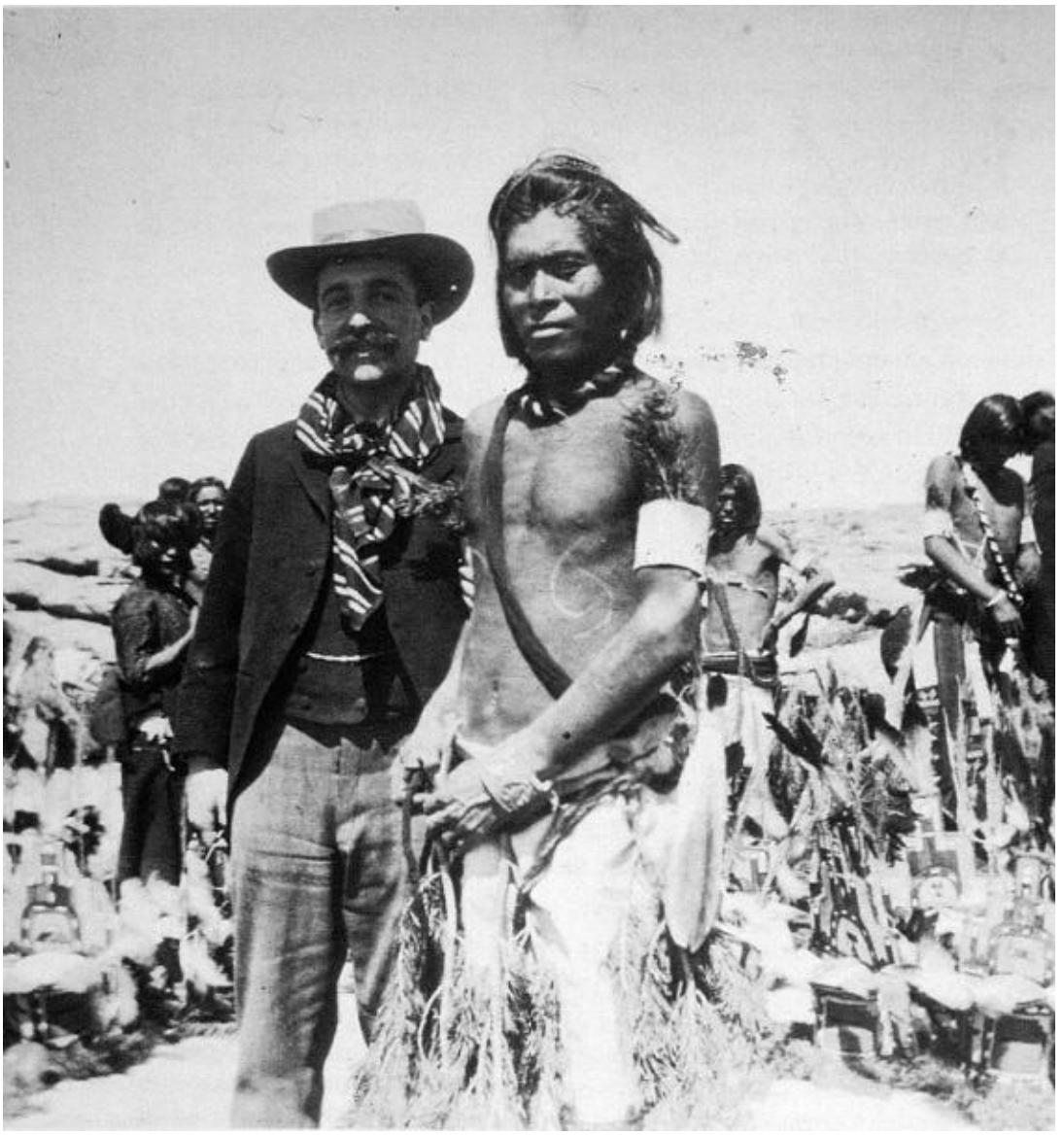
Sobre el método iconológico existe una amplísima literatura. En un trabajo de esta naturaleza no podríamos superar, desde luego, las explicaciones sintéticas más divulgadas[3]. Tal vez sea cierto que Ernst Cassirer ejerciera una gran influencia sobre Panofsky y sobre los otros «iconólogos», pero no se ha insistido lo suficiente en que el mismo Aby Warburg (1866-1929) es contemporáneo de Sigmund Freud (1856- 1939). De hecho, nace sólo diez años después y muere una década antes que el sicoanalista vienés. Más que estudiar la poco probable influencia de los ensayos de Freud sobre arte y literatura en los planteamientos de Warburg, me interesa destacar cómo una actitud intelectual similar ha podido pasar inadvertida a causa de la aparente heterogeneidad de los objetos de estudio que ocuparon a ambos personajes. La gran aportación de Freud consistió en demostrar cómo la vida consciente estaba condicionada por la compleja vida «soterrada» del inconsciente. Conflictos, deseos insatisfechos, situaciones vividas (y olvidadas) en la infancia remota, perviven o re-emergen periódicamente mediante un rico repertorio simbólico cuyo funcionamiento intentó el gran siquiatra describir. El sicoanálisis clásico es como un intermina ble desvelamiento. El terapeuta, arqueólogo del alma ajena, desentraña el significado de unas «imágenes» cuyo sentido es impenetrable o simplemente incongruente para su propio destinatario y productor.

Es obvio que Freud se ocupó de la pervivencia a través del tiempo de signos que habían dejado de ser significantes para la conciencia racional de los pacientes. Pues bien, esto es básicamente lo mismo que Warburg y sus discípulos hicieron respecto a las imágenes visuales en el conjunto de la vida social. La gran preocupación de este grupo de estudiosos fue mostrar cómo la cultura clásica se había filtrado de un modo complejo y azaroso, a través del

largo periodo medieval, para “resucitar” convenientemente amañada en la Edad Moderna. Digamos que el historiador aísla los temas y estudia sus transformaciones a través del tiempo; le interesa especialmente el modo como la ideología, las conveniencias y los constreñimien tos de toda índole, inciden sobre ellos, y los hacen eventualmen te significar «otra cosa». La historia, según la escuela fundada por Warburg, parece tener una infancia feliz (la antigüedad), una adolescencia traumática (la Edad Media) y una madurez (el Renacimiento) sobre la cual actúa preferentemente el «analista».

La semejanza puede resultar más plausible considerando que el mismo Aby Warburg fue un ser complicado, propenso a la neurosis. De hecho, estuvo recluido en diversas instituciones para enfermos mentales entre 1918 y 1923. Estos problemas personales, y su tentativa juvenil de estudiar medicina, contribuyeron a acercarle al psicoanálisis. Es evidente que se sintió atraído por el lado oscuro, oculto y desconocido de la existencia humana. ¿Cómo olvidar que, gracias a su ejemplo, la astrología y todos los aspectos de la tradición esotérica entraron en la historia del arte? Freud y Warburg son hijos del «fin de siglo», dos hermanos, en el terreno del pensamiento, del simbolismo artístico-literario.

Fritz Saxl, el albacea espiritual de Warburg, concedió una gran importancia a la estancia juvenil de su maestro entre los indios de Nuevo Mexico (1895-96): «Fue un viaje hacia los prototi pos. El Primer Renacimiento había encontrado sus modelos de la antigüedad pagana; y para lograr una idea del paganismo clásico, el historiador no puede hacer nada mejor que ir a un país pagano»[4]. Así pues, Warburg, historiador del arte y de la cultura occidenta les, recibió un entrenamiento antropológico [90 y 91]. Como harán más tarde los surrealistas, buscaba en los primitivos americanos el arsenal simbólico y mítico que le permitiera explicar mejor las contradic ciones del mundo «civilizado». Es muy significativo que, para probar a los médicos de su hospital que había recobrado la salud mental, eligiera dar al resto de los pacientes una conferencia sobre los rituales de la serpiente entre los indios que había estudiado en su juventud[5].



90. Aby Warburg con un indio pueblo. Nuevo México, 1895-96.

91. Aby Warburg llevando una máscara kachina. Nuevo México, 1896.

Ahondar en estas concomitancias nos obligaría a investigar con detenimiento un aspecto que ahora sólo podemos insinuar: ¿Cuál era para aquellos hombres finiseculares el motor de la actividad artística? Cuando se repasa el conjunto de temas y el modo como los han tratado, nos damos cuenta de que Warburg y los suyos imaginaban el universo simbólico occidental como si estuviera constituido por un repertorio de asuntos limitado. Éste habría sido

elaborado con una pureza relativamente edénica en la antigüedad, y habría luchado por sobrevivir en el medio represor impuesto por el cristianismo. La venganza incons ciente de estos judíos «libera dos» germánicos contra la religión de los gentiles no consistió en fomentar una imposible (e indeseable para ellos) exaltación de la tradición rabínica, sino en desplegar una visión tácitamen te paradisiaca del mundo pagano.

Freud, por cierto, adoptó una terminología grecorromana y habló de cosas como el complejo de Edipo, el super ego, etc. Las resistencias al principio del placer, impulso original del ser humano, parecen sustentar tanto los cambios acaecidos a las imágenes de la antigüedad (Warburg) como las transformaciones simbólicas del inconsciente (Freud).

El nexo entre la dimensión subjetiva y el estudio científico de la historia humana estaba claro para Aby Warburg, mucho más comprometido personalmente con el pasado de lo que se ha solido imaginar. «A veces me parece –escribió en su Diario el 3 de abril de 1929– como si, en mi papel de psicohistoriador [Psichohistori ker] tratase de diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental a través de sus imágenes en un reflejo autobiográfico. La ninfa extática (mánica) de un lado y el afligido río-dios (depresivo) de otro...»[6] Es obvio que las grandes obsesiones de su vida intelectual no pueden explicarse del todo al margen de los propios conflictos vitales: la «ninfa» clásica, la muchacha que avanza con rapidez liberándose de los constreñimientos represores de la norma clásica, fue para Warburg un tema recurrente. Gombrich ha señalado la coincidencia de esta obsesión con la explosión curvilínea del art nouveau, de modo que una determinada lectura finisecular de Botticelli no sería ajena a la evolución del arte más avanzado de su época.

92. Panel 46 de Mnemosyne, la obra inconclusa de Aby Warburg, con imágenes de «la muchacha que avanza».

Pero Aby Warburg fue mucho más allá: uno de los paneles con fotos de su obra Mnemosyne (inacabada a su muerte, en 1929) presentaba imágenes del cuento maravilloso de la «muchacha que avanza», la «traedeprisa» («Das Märchen von Freulein Schnellbring») [92]; allí había relieves de la antigüedad, obras de Filippo Lippi, Ghirlandajo, Rafael, Agostino Veneziano, etc., y junto a

todo este material artístico, la fotografía de una campesina italiana contemporánea «similar» a los modelos del pasado[7]. En este panel, como en los estudios que hizo sobre los modelos del Déjeuner sur l'herbe de Manet[8] [93], puede detectarse una curiosa similitud con el método de Dalí: las imágenes parecen tener una misteriosa persistencia a través del tiempo, como si en cada una de ellas latieran todas las demás. ¿Es la voluntad «paranoica» de quien las mira la que hace posible su resurrección?

93. Panel 55 de Memosyne, de Aby Warburg, con imágenes relacionadas con El almuerzo sobre la hierba, de Manet.

Jensen y Warburg

Pero antes de seguir quiero señalar una cadena de consecuen cias que no me parece casual. En 1903 apareció la primera edición de la novela de W. Jensen Gradiva, ein pompejanisches Phanta siestück, cuyo tema parece una recapitulación ficticia de los problemas que preocuparon a Warburg: un joven arqueólogo alemán, seducido por un relieve antiguo que representa a una muchacha que avanza (sería, evidentemente, una «Schnellbring»), emprende sin saber muy bien por qué un viaje hasta Pompeya; allí descubrirá una materialización en carne y hueso de esa figura esculpida, la cual resulta ser la antigua niña de sus amores infantiles. El arqueólo go, más que encontrar la pasión, la «desentierra» de sus recuerdos inconscientes, como quien reconoce un arquetipo redivivo. Esta curiosa obra literaria es conocida principalmente por haber motivado un enjundioso análisis psicoanalítico por parte de Sigmund Freud, publicado por primera vez en 1907[9], y también por los varios comentarios y obras pictóricas que le dedicó Salvador Dalí a partir de 1931.

Ahora bien, Warburg había publicado en 1893 su estudio sobre las grandes pintura mitológicas de Botticelli, en el cual se encuentra el germen de su preocupación por «la ninfa que avanza»[10]. Jensen pudo haber conocido este importante ensayo y haberse inspirado en él, pero tampoco es improbable que Warburg leyera después con apasionada curiosidad esa novela de su compatriota, que tanto podía recordarle, por cierto, a su propia historia amorosa[11]. Tal vez la ficción literaria de Jensen reforzó su interés por el tema de la ménade como expresión del anhelo de libertad y de pasión, filtrándose a través de la Edad Media y el Renacimiento hasta llegar al mundo contemporáneo. Vemos que, con este asunto, un lazo tan secreto como poderoso liga al fundador de la iconología, al padre del psicoanálisis y al inventor del método paranoico-crítico. Sólo una investigación pormenorizada permitiría dilucidar hasta qué punto fueron conscientes de su conexión recíproca los diferentes protagonistas de esta historia.

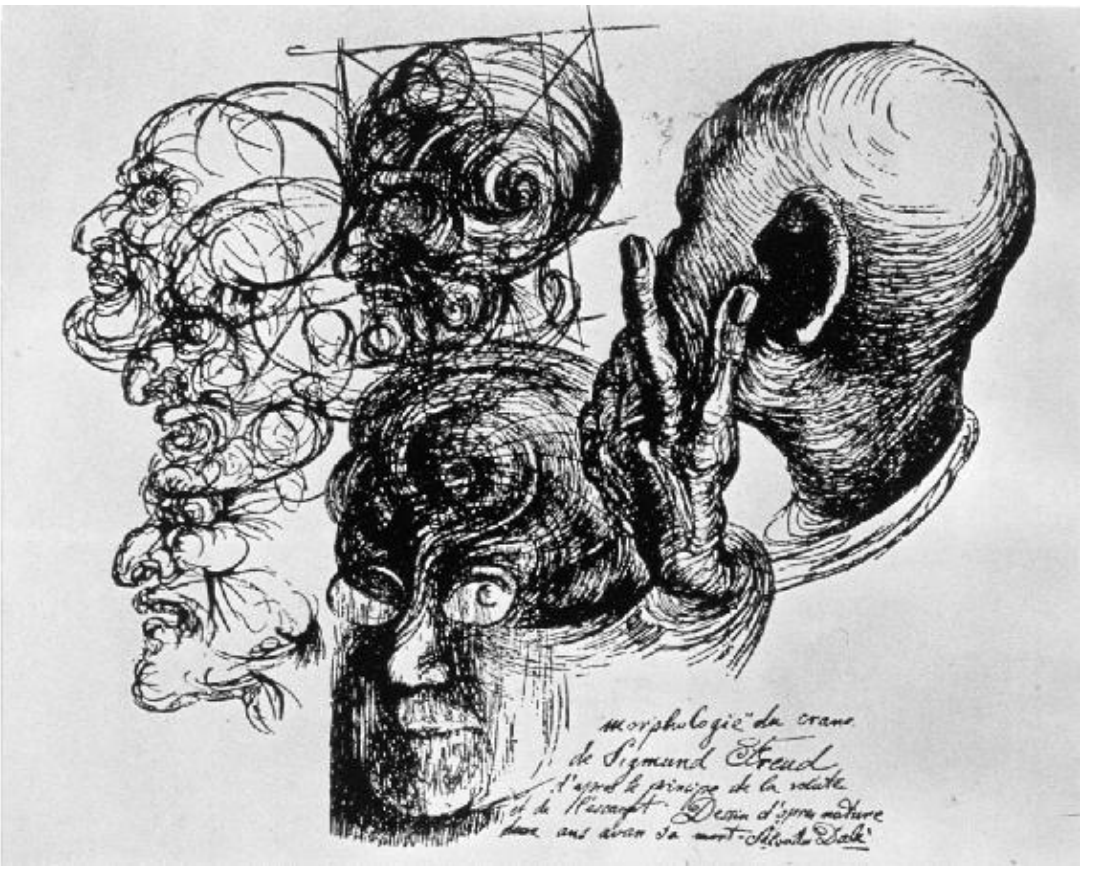
Dalí y Freud

Conviene recordar ahora la veneración de todos los surrea lis tas por el célebre fundador del psicoanálisis. Salvador Dalí logró entrevistarse con él en 1937, y le hizo un retrato «según el principio de la voluta y del caracol» que,

según declaraciones del pintor, preludiaba la muerte próxima del modelo que se produjo dos años más tarde [94].

«Cuando le conocí en Londres –dijo en Confesiones inconfesables–, presentado por Stefan Zweig, me esforcé cuanto pude por aparecer ante sus ojos tal como yo creía que él me veía: un dandy de clase universal. Pero fracasé. Me escuchó con gran atención y exclamó finalmente, hablando a Zweig: "¡Qué fanático! ¡Qué tipo de español más completo!" Pero, para él, yo era un caso, no un tipo. Su cráneo de caracol no había calado mis intuiciones ni mi fuerza íntima. Le causé, sin embargo, mucha impresión»[12].

No es improbable, en efecto, que Freud hubiera cambiado sus opiniones sobre la vanguardia artística en general si, como dice Dalí, hubieran tenido la oportunidad de tratarse más asiduamente. En todo caso, parece que el fundador del psicoanálisis sí se mostró dispuesto a rectificar la idea negativa que siempre había tenido de sus incómodos admiradores surrealistas[13]. Esto no es extraño, dada la enorme inteligencia de Dalí y su reconocida habilidad técnica. Sabemos que había leído las principales obras de Freud, ya en su primera juventud, en la Residencia de Estudiantes. Se conserva incluso, en una colección particular catalana, un ejemplar de la primera edición española de La interpretación de los sueños, con abundantes anotaciones marginales del propio Salvador Dalí[14]. Las ideas de este artista estaban bien trabadas, y es muy conocido también su encuentro con Jacques Lacan, cuyos descubrimientos psicoanalíticos podrían haber sido inspirados por algunos escritos de Dalí[15].



94. Dalí, Retrato de Sigmund Freud-Morfología del cráneo de Sigmund Freud, 1938, Chichester (West Sussex), The New Trebizond Foundation .

El método paranoico crítico, sistematizado desde 1929, parte de la tradición psicoanalítica freudiana, pero la supera en muchos aspectos. «L'Âne pourri» es el primer artículo en el que Dalí define claramente su posición intelectual madura y plenamente surrealista. «Yo creo –dice en él– que está próximo el momento en el que, por un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y otros estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad»[16]. Se pretende, pues, dejar atrás las técnicas de la escritura automática que implica ban una cierta supeditación del resultado estético (artístico o literario) a un dictado interior enigmático y sorpresivo, para sustituirlas por procedimientos que permitan la objetivación del delirio. Dicho de otra manera: la voluntad consciente y racional no intenta «corre gir» la visión paranoica, sino imponerla al mundo, materializarla. Se trata de una exaltación de los fantasmas y de los mecanismos sustitutorios del inconsciente. La mente analítica interviene, más que para elucidarlos, para representarlos.

Gracias a un proceso «netamente paranoico» es posible para Dalí obtener o reconocer imágenes dobles o múltiples, es decir, representaciones de un objeto que, «sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente»[17].

Cuando se leen estas palabras pensamos siempre en cuadros como El hombre invisible (1929-33) [41], La metamorfosis de Narciso (1937) [40], El enigma sin fin (1938) [43], etc. Pero no debemos pasar por alto que la imagen múltiple se corresponde con la exigencia de una correspondiente multiplicidad de lecturas por parte del espectador. Dalí sabía que la obra artística siempre significa cosas que deben ser desveladas mediante el examen cuidadoso y con el auxilio de una inspirada intuición. «El hecho de que yo mismo, en el momento de pintar –escribió–, no comprenda la significación de mis cuadros, no quiere decir que esos cuadros no tengan ninguna significación: al contrario, su significación es tan profunda, compleja, coherente, involuntaria, que escapa al simple análisis de la intuición lógica». El acto de pintar es, desde el punto de vista de la interpretación, prácticamente irrelevante. Se necesitan análisis especializados, científicos y objetivos. Así es como «toda explicación surge, pues, a posteriori, una vez que el cuadro existe ya como fenómeno»[18].

Está claro que todos, desde el artista que mira su propia obra hasta el último espectador, somos invitados a comportarnos como historiadores del arte. De hecho, Dalí percibió muy pronto las repercusiones de su método en el campo de esta disciplina cuando escribió en 1935: «La historia del arte está, pues, por rehacerse siguiendo el método de “la actividad paranoico-crítica”; según este método, cuadros tan diferentes, aparentemente, como la Gioconda, el Ángelus de Millet, y el Embarque para Citerea de Watteau, representarían exactamente el mismo asunto, querrían decir exactamente lo mismo»[19]. La proximidad global de este procedimiento con el que sistematizó Panofsky no debe ser pasada por alto.

Dalí y Panosfsky

Veámoslo con mayor detenimiento. Dalí aplicó su método para el análisis de una obra muy conocida de la historia del arte, el Angelus de Millet [24]. Sobre esta pintura acabó escribiendo un libro extraño y fascinante donde confluyen casi todas las obsesiones dalinianas. Aparte de ofrecernos interesantes pistas para compren der muchas de sus pinturas, explicita mejor que en sus textos teóricos cuál es el procedimiento a seguir cuando se trabaja como «historiador del arte». La primera parte de la obra está consagrada a la exposición de los datos preliminares: sueños, asociaciones de imágenes,

«sospechas», y todo tipo de informaciones susceptibles de ser utilizadas para reforzar la interpretación de la pintura de Millet que va a proponer. «Una vez expuestas las asociaciones interpretativas –dice Dalí– que aseguran la coherencia sistemáti ca de los fenómenos delirantes examinados, el lector está lo bastante preparado como para seguirme en la exposición metódica y resumida del mito trágico contenido en el Angelus»[20]. Y a continua ción expone el signifi cado de la pintura sintetizándolo en tres fases claramente diferenciadas: la primera es expectante y preludia la agresión sexual; la segunda se corresponde con el coito por detrás del hijo con su madre; en la tercera la hembra, como la mantis religiosa, devora al macho después del acoplamiento.

Ya sé que este resumen es demasiado incompleto para quienes no hayan leído el libro. Lo importante es reconocer a estos tres «momentos» como instancias sucesivas de una interpretación que no olvida la naturaleza simultánea de los elementos de una pintura. Ciertamen te, tras la lectura de Dalí podemos ver el Angelus de Millet como un «relato» en tres actos, aunque estos episodios representan más bien tres etapas en un proceso de desciframiento que parece avanzar desde lo más fáctico y evidente hasta lo más oculto y complejo.

Veamos ahora el caso de Panofsky. No parece necesario aludir aquí a su ingente producción histórico artística, pero sí es importante recordar el modo como sistematizó el método iconológi co, una de sus mayores contribuciones a la teoría del arte. Panofsky describe distintos niveles de significado: el fáctico y el expresivo (ambos serían primarios o naturales) se diferen ciarían de otro, secundario o convencional, que implica una interpretación. Finalmente, menciona el significado intrínseco o contenido al cual define «como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la forma en que el hecho visible toma forma». Para Panofsky, «este significado intrínseco o contenido está ... tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes como el significado expresivo está por debajo de esta esfera»[21]. Parece que, de alguna manera, (y esto es importante para los objetivos de este trabajo) el inconsciente «explica» en última instancia todos los niveles del significado.

Lo anterior vale para cualquier manifestación visible que conlleve algún sentido, y por eso Panofsky pone el ejemplo (banal para la época en que publicó su texto por primera vez) de alguien que saluda por la calle quitándose el sombrero. Cuando lo aplica al análisis de las obras de arte, precisa muchas cosas recurrien do a su experiencia como historiador que conoce bien abundantes casos concretos. Así surge su famosa distinción entre iconografía e iconología. La primera disciplina serviría para identificar las «imágenes,

historias y alegorías»[22]. La segunda se ocuparía de ese conteni do «que constitu ye el mundo de los valores simbólicos»[23]. Mientras el análisis iconográfico requiere un buen conocimiento de las fuentes litera rias, la interpretación iconológica se apoya en lo que Panofsky llama la «intuición sintética»[24].

Pero la similitud con el método de Dalí, es mayor si tenemos presente que la concepción de Panofsky se sintetiza en un cuadro sinóptico donde se muestra con notable claridad didáctica que la interpretación artística se efectúa mediante un proceso en tres fases claramente diferenciadas: el historiador procede desde lo más evidente, descriptivo y elemental avanzando hasta lo más oculto y simbólico. El tercer nivel, el del análisis iconológico, implica desvelar conceptos y asociaciones ancestrales. Equivale al desciframiento de los símbolos inconscientes del paciente en el método psicoanalítico, y al hallazgo del auténtico «mito trágico» en la «tercera fase» daliniana. La lectura de la obra artística, tanto para el método iconológico como para el paranoico-crítico, se despliega como un tríptico, o como un drama en tres actos. El propósito implícito es demostrarnos, al modo de un buen relato policiaco, que nuestras ingenuas suposiciones estaban equivocadas. El investigador genial, siguiendo las pistas más insospechadas, encuentra «la clave» del caso y nos deja, como lectores y especta dores, sorprendidos y maravillados.

¿Quién influye a quién?

Quisiera haber probado con todo lo anterior el parentesco existente entre dos tradiciones intelectuales: la histórico artística del Instituto Warburg, y la que conduce de Freud al surrealismo de Dalí. Pero debemos esclarecer todavía algunos problemas cronológicos. ¿Quién influye sobre quién? ¿Es ésta una similitud meramente casual? ¿Cuáles son las eventuales diferen cias entre ambos métodos interpretativos?

Respecto a lo primero, conviene establecer algunas matiza cio nes. Warburg conoció las obras de Freud pero no creo que ocurriera al revés[25]. No deja de ser llamativo que Freud poseyera en su casa de Viena el vaciado de un bajorrelieve antiguo [95], similar al descrito en la Gradiva de Jensen, y muy próximo a la iconografía de la “muchacha que avanza” recogida por Warburg para Mnemosyne [92]. El fundador del psicoanálisis y algunos de sus discípu los disidentes (Jung en especial) fueron estudiados con atención por todos los investigadores de la órbita del Warburg Institute[26]. Aunque no se puede afirmar que la iconolo gía sea una mera aplica ción de las ideas de Freud, no me cabe duda de que ha acusado la influencia difusa del psicoanálisis más que ninguna otra metodolo gía histórico artística.

En cuanto a la sistematización de Panofsky y a su parentesco con la de Dalí, la situación es diferente. No conozco pruebas de que el historiador alemán tuviera a principios de los años treinta ninguna afición por la literatura surrealista, pero es sorprendente comprobar que la primera redacción de su trabajo teórico se publicó en 1932, unos meses antes de que Dalí diera a conocer en Minotaure un adelanto de su libro sobre el Angelus[27]. Es indudable que ambos trabajos fueron elaborados casi simultánea mente sin que existiera entre sus autores ningún contacto intelec tual directo. Pero Dalí, lector infatigable, sí pudo haber conocido previamente algunas de las publicaciones de Warburg o de sus seguidores. El pintor era doce años más joven que Panofsky y no me parece descabellado imaginarle asumiendo de modo semiconsciente ciertos modos de trabajo elaborados por los iconólogos.

95. Vaciado de un bajorrelieve antiguo representando a una gradiva («muchacha que avanza»). Casa de Sigmund Freud, Viena (foto del autor).

Mantengo, pues, la hipótesis de una influencia pendular: en un primer momento Freud (y muy probablemente también la Gradiva de Jensen) influye

sobre Warburg; en un segundo estadio, la escuela iconológica (y por supuesto el psicoanálisis) contribuye a que Dalí defina mejor su método paranoico-crítico. Pero no es necesario aceptar esta segunda parte para explicar las coincidencias: la iconología y la paranoia-crítica parten de un rechazo común del pensamiento dialéctico. Pese a la veneración formal de André Breton por Hegel, Dalí se sitúa en las antípodas. Su método no opera por síntesis entre posiciones contrarias sino por superposiciones, deslizamientos, metamorfosis y fusiones. Resulta sorprendente que haya podido engañar a sus agudos amigos surrealistas en el momento en que todos ellos se aproximaron formalmente al marxismo. Creo que es en función de todo esto como debemos interpretar su reiterada aspiración a «contribuir al descrédito total del mundo de la realidad»[28]. Algo parecido sucede con Warburg y sus sucesores, cuyas simpatías por la línea Hegel-Marx, en caso de existir, han sido cuidadosamente disimula das. Su preferencia por las investigaciones diacrónicas se ha traducido también en una pasión por los «deslizamientos» de formas y de significados. La mente, como la vida de las imágenes, opera por contigüidad y no por oposición. Cabe suponer, por lo tanto, que unas premisas intelectuales similares hayan conducido a elabora cio nes teóricas paralelas y hasta cierto punto convergentes.

Hasta cierto punto, en efecto. No se me oculta que al método paranoico crítico se le ha concedido un valor meramente poético, en tanto que el iconológico ha alcanzado una inexpugnable posición académica. Mientras el primero sería desvarío humorístico de un artista extravagante, el segundo entraría en el sacrosanto dominio de la ciencia. Esto puede deberse a que Panofsky tuvo muy en cuenta lo que llamó el «principio corrector de la interpretación»[29] y que consiste, básicamente, en un buen conocimiento de los estilos, de los tipos, y de los «síntomas o símbolos culturales en general». O sea, que para evitar interpretaciones erróneas de la obra de arte, el estudioso debe poseer un importante bagaje de conocimientos históricos, literarios y filosóficos de toda índole. Dalí no exige tanto. Podría decirse, a primera vista, que la erudición diferencia formalmente al método iconológico del paranoico-crítico.

Pero ¿cambiarían muchas notas a pie de página el valor intelectual de El mito trágico del Angelus de Millet? ¿Qué pensaríamos, por el contrario, de algunos estudios iconológicos si prescindiéramos de la parafernalia erudita que los acompaña? El método de Dalí testimonia una clara voluntad de materializar el delirio. La mejor demostración de su carácter científico residiría en la contundencia con que la interpretación paranoica se impone en la realidad. Se trata de una verificación compleja y sutil. La razón habitual, considerada

demasiado estrecha, es superada por la intuición poética. ¿No podríamos describir de un modo similar el estadio previo, el que precede a la «confirma ción» científica, en un trabajo iconológico normal? Sabemos que, en este caso, cabe la posibilidad de manejar de un modo delirante pero irreprochable todo el acopio, virtualmente inmenso, de datos eruditos aportados para la investigación. El principio corrector imaginado por Panofsky sería así, no sólo ilusorio, sino ingrediente esencial para la lectura paranoico-crítica. El aparato académico disimularía la similitud intelectual de un trabajo así con las aspiraciones teóricas que expresó Dalí. Llamaremos a este método, que se reclama conscientemente heredero de Panofsky mientras paga un tributo inconsciente al genial artista catalán, iconológico-paranoico . Su importancia es excepcional: extendido hoy por las universidades de todo el mundo, parece haber alcanzado una posición dominante respecto a las otras opciones metodológicas. No creo que nuestro artista catalán haya soñado en vida con semejante triunfo intelectual.

Esta síntesis singular entre la escuela de Warburg y la herencia dalianiana puede ser vista con el ceño fruncido por la sospecha o bien, como yo prefiero, con un guiño de complicidad. En cualquier caso, es bueno reconocer que la iconología (y todo el conjunto de la ciencia) no se aleja tanto como parece del «delirio objetivo» de la tradición surrealista. Los métodos, en sí mismos, tienen una validez relativa. Para el historiador del arte, como para el artista mismo, lo importante es la calidad de los resulta dos, y eso es algo que se incrementará siempre que seamos capaces de sazonar nuestro trabajo con elevadas dosis de lucidez sin olvidar del todo el sentido del humor.

Notas al pie

[1] Santiago Sebastián López, La clave del Guernica. Lectura iconográfico-iconológica . Museo e Instituto Camón Aznar, V- separata, Zaragoza [1981], pp. 7- 8.

[2] Salvador Dalí, El mito trágico del «Angelus» de Millet. Tusquets, Barcelona, 1989, pp. 32-33.

[3] Cfr. Manuel Antonio Castiñeiras González, Introducción al método iconográfico. Tórculo Edicións, Santiago 1995; Giulio Carlo Argan y Maurizio Fagiolo, Guida a la storia dell’arte . Sansoni Università, Florencia, 1974, pp. 35-38; F. Checa Cremades, M. S. García Felguera y M. Morán Turina, Guía para el estudio de la historia del arte . Cátedra, Madrid 1980, pp. 43-49; Guido Morpurgo-Tagliabue, La estética contemporánea . Ed. Losada S.A., Buenos

Aires, 1971, pp. 439-443. Para conocer a Warburg son imprescindibles sus escritos completos de los que está disponible una edición italiana (La rinascita del paganesimo antico . La Nuova Italia, Florencia, 1980) y la excelente edición inglesa a cargo de Kurt W. Forster publicada por The Getty Research Institut (Aby Warburg. The Renewal of Pagan Antiquity. Los Ángeles, 1999). Véase también la monografía que le dedicó E. H. Gombrich (Aby Warburg. An Intellectual Biography . Phaidon, Oxford, 1986; hay una traducción española publicada por Alianza Editorial, Madrid, 1992); también dos volúmenes colectivos con diversos estudios: Horst Bredekamp, Michael Diers y Charlotte Schoell-Glass, Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990 (VCH Acta humaniora, Weinheim, 1991); Robert Galitz y Rita Reimers, Aby Warburg. «Ektatische Nymphe... trauender Flussgott». Portrait eines Gelehrten . Dölling und Galitz Verlag, Hamburgo 1995. Una curiosa biografía novelada del personaje es la de Francesca Cernia Slovin, Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione. Marsilio, Venecia, 1995.

[4] Fritz Saxl, «La visita de Warburg a Nuevo Méjico». En La vida de las imágenes. Alianza, Madrid, 1989, p. 291..

[5] Cfr. E. H. Gombrich, Aby Warburg... Op. cit., p. 216. Véase sobre esto Aby M. Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht. Con un postfacio de Ulrich Raulff. Ed. Klaus Wagenbach, Berlín 1996. Una traducción francesa de la conferencia, junto con otras interesantes consideraciones, en Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg et l'image en mouvement . Macula, París, 1998.

[6] E. H. Gombrich, Aby Warburg... Op. cit., p. 303.

[7] Cfr. Gombrich, Aby Warburg... Op. cit., p. 297. Sobre esta obra inacabada de Warburg véase Peter van Huisstede, «Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bilgeschichte». En R. Galitz y B. Reimers, Aby M. Warburg. «Ektatische...» Op. cit., pp. 130-171; Werner Hofmann, «Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen». Ibídem, pp. 172-183.

[8] Me refiero a la lámina 55 de Mnemosyne, que contiene numerosas precedentes, en obras históricas, a la pose de los personajes de Manet. Vid. P. Van Hisstede, «Der Mnemosyne-Atlas...» Op. cit., p. 145.

[9] Cfr. una moderna edición completa del ensayo y la novela en Sigmund Freud, Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen précedé de Gradiva fantaisie pompéienne par Wilhelm Jensen . Ed. Gallimard, 1968.

[10] Cfr. Warburg, «La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo rinascimento italiano» [1893]. En La rinascita del paganesimo antico . Op. cit., pp. 1 y ss.

[11] Aby Warburg conoció en Florencia a la joven artista Mary Hertz, que sería más tarde su esposa. Ambos eran de Hamburgo pero tuvieron que

«encontrarse» en la tierra de la antigüedad clásica, como quien hace una excavación perforando el duro suelo de las convenciones burguesas y religiosas de las familias respectivas. Cfr. Gombrich, Aby Warburg... Op. cit., pp. 44 y ss.

[12] Salvador Dalí y André Parinaud, Confesiones inconfesables . [Comme on devient Dalí] Ed. Bruguera, Barcelona 1975, pp. 175-76.

[13] Otro relato daliniano de esta entrevista puede verse en Diario de un genio . Tusquets eds., Barcelona, 1988, pp. 180-184.

[14] Este descubrimiento ha sido dado a conocer en la tesis doctoral (inédita) de Jesús Lázaro Docio, El método paranoico-crítico de Salvador Dalí. De la realidad subjetiva a la objetiva irrealidad (1927-1937). Universidad Complutense de Madrid, 2001.

[15] Cfr. Patrice Schmitt, «Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoiaque». Confrontations, núm. 4, Paris, otoño de 1980, pp. 129-136.

[16] Salvador Dalí, «L'Ane pourri». Le Surréalisme au Service de la Révolution, núm. 1, [1930], p. 9.

[17] Ibídem, p. 10.

[18] S. Dalí, La conquête de l'irrationnel. Eds Surréalistes, Paris, 1935, p. 12.

[19] Salvador Dalí, La conquête de l'irrationnel . Op. cit., p. 19.

[20] S. Dalí, El mito trágico... Op. cit., p. 126.

[21] E. Panofsky, Estudios sobre iconología . Alianza, Madrid 1972, p. 15.

[22] Panofsky, Estudios... Op. cit., pp. 16 y 21.

[23] E. Panofsky, El significado en las artes visuales . Eds. Infinito, Buenos Aires 1970, p. 46.

[24] E. Panofsky, El significado... Op. cit., pp. 46-47.

[25] Gombrich compara puntualmente a Warburg con Freud, pero no plantea la similitud fundamental. Aunque no existe una certidum bre sobre este punto, supone que el conocimiento de Freud por parte de Warburg fue más bien tardío, «when he disliked and rejected his emphasis on sexuality». Cfr. E. H. Gombrich, Aby Warburg... Op. cit., p. 184. ¿Podría relacionarse este rechazo «formal» del psicoanálisis freudiano con la dificultad de asumir los propios problemas que ese método le revelaba? No debería descartarse, pues, una influencia temprana de Freud. La incapaci dad de Warburg para reconocerla conscientemente podría haber sido una secuela de su propia enfermedad mental.

[26] Recuérdese el luminosos estudio de Ernst Gombrich, tan revelador para confirmar nuestras sospechas, Freud y la psicolo gía del arte. Estilo, forma y

estructura a la luz del psicoanáli sis . Barral Eds., Barcelona, 1971. [Publicado originalmente en 1966.]

[27] E. Panofsky, «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst». Logos, XXI, 1932, pp. 103-119. Su reimpresión en la primera edición de los Studies in Iconology tuvo lugar en 1939, y la de Meaning in the Visual Arts data de 1957. El artículo de Salvador Dalí «Interprétation Paranoïaque-critique de l'image obsédante «L'Angelus» de Millet» apareció en el número 1 de Minotaure [1933], pp. 65-67.

[28] S. Dalí, La femme visible . Eds. Surréalistes, París, 1930. Citado también en el artículo «Interprétation...» Op. cit., p. 65.

[29] E. Panofsky, El significado... Op. cit., p. 47.

Ilustraciones

1. Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère, 1929, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
2. El enigma del deseo, 1929, Munich, Staatsgalerie moderner Kunst.
3. Cenicitas, 1928, Madrid, MNCARS.
4. Aparato y mano, 1927, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.
5. La miel es más dulce que la sangre, 1927, paradero desconocido.
6. El asno podrido, 1928, París, colección André-François Petit.
7. Guillermo Tell, 1930, colección particular.
8. Asno podrido sobre el piano en la película de Buñuel y Dalí Un perro andaluz, 1929.
9. Rosas ensangrentadas, 1930, Ginebra, colección particular.
10. Aristeo y el nacimiento de las abejas de un toro muerto. Grabado del siglo XVIII.
11. Aristeo contempla el nacimiento de las abejas del cuerpo de los mamíferos en descomposición. Grabado del siglo XVIII.
12. Maniquí de cera quemándose en un horno cerámico en la película de Bueñuel Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz), 1955.
13. El juego lúgubre, 1929, colección particular.
14. El gran masturbador, 1929, Madrid, MNCARS.
15. La persistencia de la memoria, 1931, Nueva York, MOMA.
16. La profanación de la hostia, 1929, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.
17. Osificación prematura de una estación, 1930, colección particular.

18. Retrato de Gala con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre su hombro, 1933, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

19. El enigma de Guillermo Tell, 1933, Estocolmo, Moderna Museet.

20. Carne de gallina inaugural, 1928, Fundación Gala-Salvador Dalí.

21. El espectro del sex appeal, 1932, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

22. Joan Miró, Sourire de ma blonde, 1924, colección particular.

23. Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola, 1934, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

24. Jean-François Millet, El Ángelus, 1859, París, Musée du Louvre.

25. Ilustraciones contenidas en el libro de Salvador Dalí El mito trágico del Ángelus de Millet, 1963.

26. Alucinación parcial: seis apariciones de Lenin sobre un piano, 1931, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

27. Meditación sobre el arpa, 1932-34, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

28. Gala y el Ángelus de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas, 1933, Ottawa, The National Gallery of Canada .

29. Atavismos del crepúsculo, 1933-34, Berna, Kunstmuseum.

30. Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet, 1935, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

31. Ángelus arquitectónico de Millet, 1933, Madrid, MNCARS.

32. La ciudad, 1935, dibujo para American Weekly.

33. Ilustración de Dalí para Los cantos de Maldoror, 1933-34.

34. Canibalismo de los objetos, 1932, colección particular.

35. Eli Lotar, fotografías de los mataderos de París ilustrando el artículo de Bataille «Massacres». Documents, núm. 6, 1929.

36. Antoine Caron, Les massacres du Triumvirat, 1566, Musée du Louvre.

37. Canibalismo de otoño, 1936, Londres, The Tate Gallery.

38. Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la guerra civil, 1936, Filadelfia, Museum of Art.

39. Afueras de la ciudad paranoico-crítica. Tarde a la orilla de la historia europea, 1936, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

40. Metamorfosis de Narciso, 1934, Londres, The Tate Gallery.

41. El hombre invisible, 1929-33, Madrid, MNCARS.

42. Mujer durmiendo, caballo, león, invisibles, 1930, París, colección particular.

43. El enigma sin fin, 1938, Madrid, MNCARS.

44. Gradiva reencuentra las ruinas antropomórficas, 1931, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

45. Idilio atómico y uranio melancólico, 1945, Madrid, MNCARS.

46. Busto de Joella Lloyd, 1934, Madrid, MNCARS.

47. Rostro de Mae West como apartamento surrealista, 1934-35, Chicago, The Art Institute.

48. Las tres edades, 1940, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

49. Mercado de esclavos con aparición del rostro invisible de Voltaire, 1940, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

50. Rostro paranoico (un Picasso escondido). Publicado por Dalí en Le surréalisme au service de la révolution, num. 3, diciembre 1931.

51. Eco morfológico, 1936, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

52. Eco morfológico, 1934-36, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum,

53. Pareja con las cabezas llenas de nubes, 1936, Rotterdam, Museum Boymans- van Beuningen.

54. La imagen desaparece, 1938, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

55. Mi mujer desnuda contemplando su propio cuerpo transformándose en escalones, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura, 1945, Nueva York, colección José Mugrabi.

56. Naturaleza muerta (sifó i ampolla de rom amb tap), 1924, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

57. Poesía de América-Los atletas cósmicos, 1943, Figueras, Fundación Gala- Salvador Dalí.

58. Objeto de funcionamiento simbólico. Zapato con vaso de leche, 1931. Foto publicada en Le surréalisme au service de la révolution, num. 3, diciembre de 1931.

59. Monumento imperial a la mujer-niña, 1929, Madrid, MNCARS.

60. Naturaleza muerta, 1924, Madrid, Fundación Federico García Lorca.

61. Naturaleza muerta con pera y sandía, 1924, óleo sobre contrchapado, troceado y parcialmente desaparecido.

62. Pierrot-Arlequín tocando la guitarra, 1925, Madrid, MNCARS.

63. Torre del placer o vértigo, 1930, colección particular.

64. Composición cubista (personajes), 1922, colección particular.

65. Muchacha de espaldas, 1925, Madrid, MNCARS.

66. Venus y cupidillos, 1925, colección particular.

67. Penya Segats, 1926, colección particular.

68. Los placeres iluminados, 1929, Nueva york, MOMA.

69. Huevos al plato sin el plato, 1932, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

70. El arpa invisible, fina y media, 1932, colección particular.

71. El torero alucinógeno, 1968-70, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

72. La fuente, 1930, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

73. Mujer caballo paranoica, 1930, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

74. El sueño, 1931, Nueva York, colección particular.

75. Torre antropomórfica (la torre roja), 1930, colección particular.

76. Composición (dos arlequines), 1942, colección particular.

77. Resurrección de la carne, 1940-45, colección Bruno Pagliai.

78. La tentación de San Antonio, 1946, Bruselas, Museaux Royaux de Beaux- Arts de Belgique.

79. Retrato geodésico de Gala (boceto), 1936, colección particular.

80. Cabeza rafaelesca estallada, 1951, Edimburgo, Scotish National Gallery.

81. Las carretillas, 1951, St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum.

82. Aparición de una escena de guerra en el rostro del teniente Deschanel, 1939 . Portada de Match, colección particular.

83. Retrato del embajador Cárdenas, 1943, colección particular.

84. Retrato ecuestre de Carmen Bordiú-Franco, 1974, colección particular.

85. Crucifixión. Corpus hipercubus, 1954, Nueva York, MOMA.

86. Dalí saliendo de un cubo «metafísico» para demostrar su renacimiento. Conferencia de prensa en el Palacio Palavicini de Roma, 1 de junio de 1960.

87. La separación del átomo, 1947, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

88 . Leda atómica, 1949, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

89. La Madonna de Port Lligat (primera versión), 1949, Milwaukee (WI), Marquette University, Haggerty Museum of Art.

90. Aby Warburg con un indio pueblo. Nuevo México, 1895-96.

91. Aby Warburg llevando una máscara kachina. Nuevo México, 1896.

92. Panel 46 de Mnemosyne, la obra inconclusa de Aby Warburg, con imágenes de «la muchacha que avanza».

93. Panel 55 de Memosyne, de Aby Warburg, con imágenes relacionadas con El almuerzo sobre la hierba, de Manet.

94. Dalí, Retrato de Sigmund Freud-Morfología del cráneo de Sigmund Freud, 1938, Chichester (West Sussex), The New Trebizond Foundation .

95. Vaciado de un bajorrelieve antiguo representando a una gradiva («muchacha que avanza»). Casa de Sigmund Freud, Viena (foto del autor).